

LK 205



ZEP EAKADEMIA
UET VJEN



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Brozhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

306

461

NR 461



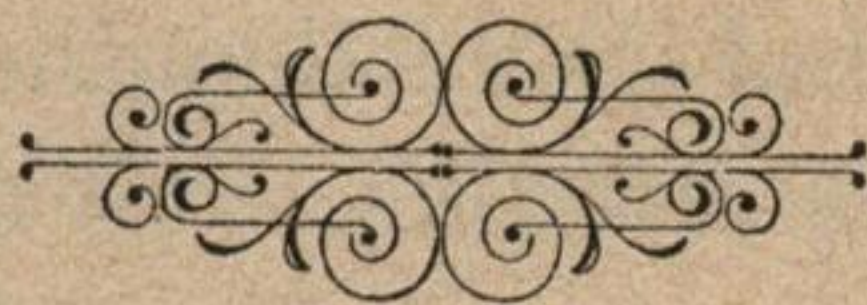
Untersuchungen

über

das Wesen der Tonarten.



Professor M. E. Sachs.



Demmin.

Verlag von A. Frantz.

1882.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Untersuchungen

1910

das Wesen der Töne



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Prof. Dr. H. K. Richter

LK 205



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

~~306~~

I.

Ältere Ansicht: Die Tonart ist eine rein melodische Erscheinung.

Die älteste und heutzutage noch am weitesten verbreitete Ansicht über das Wesen der Tonart ist die, dass die Tonart aus einer Reihe von 7 verschiedenen Tönen besteht, die stufenweise aufeinanderfolgend die Tonleiter bilden. Die Tonleiter wird als etwas Selbstverständliches angenommen, das keiner weiteren Begründung bedarf. Man unterscheidet eine Dur- und eine Moll-Tonleiter; für erstere wird in den betreffenden Lehrbüchern meistens eine akustische Begründung angegeben, während bei der letzteren eine solche der Schwierigkeit wegen selten versucht wird. Die Dur-Tonleiter ist bei der Aufwärts- und Abwärtsbewegung gleich, während die Moll-Tonleiter die Eigenthümlichkeit hat, dass die 6. und 7. Stufe veränderlich sind; aufwärts werden beide $1\frac{1}{2}$ Ton höher gebraucht als abwärts.

Wenn mehrere terzenweise übereinander liegende Töne der Tonart gleichzeitig erklingen, so entstehen Accorde; dieselben sind entweder consonirend oder dissonirend und werden nach den Intervallen benannt, welche die höheren Töne zu dem tiefsten Tone bilden. Die Generalbass-Schrift, welche beim Unterricht bis heute noch ziemlich allgemein angewendet wird, ist ein Ergebniss dieser Anschauung. Jeder Zusammenklang,




welcher Terzenbau hat oder sich auf denselben zurückführen lässt, wird als ein Accord betrachtet. Ist der Accord consonirend, so hat er seine Berechtigung in sich; ist er dissonirend, so muss er sich in einen consonirenden auflösen. Seine Beziehung zur Tonart wird in ganz äusserlicher Weise angegeben durch Bezeichnung nach den Stufen der Tonleiter, auf welchen die Grundtöne der Accorde liegen. Die innere Beziehung der Accorde zur Tonika, zu der Einheit, auf welcher die Tonart ruht, ist durch die Stufenbenennung nicht angegeben, und es bleibt häufig Sache des Schülers, diese selbst allmählich herauszufinden.

Wenn bei Accorden, welche in einer Tonart Anwendung finden, Töne vorkommen, welche nicht in der Tonart liegen, so bezeichnet man das als Alteration und versteht darunter die chromatische Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Stufen der Tonart. Die Alteration erstreckt sich hauptsächlich auf die 2., 4., 6. und 7. Stufe der Tonleiter; doch sind die 1., 3. und 5. nicht ausgeschlossen davon, wenn sie auch seltener Anwendung finden. Durch die volle Ausnutzung der Alteration finden in der Tonart nicht nur 7 Töne, sondern alle 12 Töne des Tonsystems Anwendung. In der Benennung werden aber die alterirten Töne nach den Stammtönen bezeichnet, so dass die 7 Stufen der Tonleiter wenigstens nominell vorhanden sind. Als Regel wird aufgestellt, dass mit dem alterirten Ton nicht gleichzeitig der Stammtön vorkommen darf. Dieser Fall kommt aber doch vor und man sollte meinen, die starke Dissonanz müsste das Zugeständniss erzwingen, dass es zwei verschiedene Töne sind, welche nicht die gleiche Bedeutung haben, also auch nicht eine einzige Stufe der Tonleiter sein können — aber die Zahl 7 muss bleiben. Zur Zeit der Kirchentonarten war sie recht — und muss es jetzt auch noch sein.



II.

Neuere Ansicht: Die Tonart ist eine rein harmonische Erscheinung.

Der älteren Ansicht über die Tonart gerade entgegenstehend ist die von Moritz Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik und Metrik“ entwickelte Ansicht, dass die Tonart eine Summe von drei in Verbindung stehenden Dreiklängen ist. Die Grundlage bildet die Dur-Harmonie, welche sich aus den ersten Obertönen der Tonika bildet, deren engste Form aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte besteht und tonischer Dreiklang genannt wird. Durch Umdeutung des Grundtons zur Quinte wird ein gleichartiger Dreiklang auf der Unterquinta der Tonika — durch Umdeutung der tonischen Quinte zum Grundton wird ein gleichartiger Dreiklang auf der Oberquinte gebildet. Diese drei Dreiklänge bilden als  Einheit die Tonart, wie der Dreiklang selbst als eine Einheit von drei Tönen erklärt ist. Die Moll-Tonart, deren Grundlage ein consonirender Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quinte ist (Spiegelbild des Dur-Dreiklangs) bildet sich unregelmässig. Der Dreiklang auf der obern Quinte bekommt eine grosse Terz, weil diese allein einen guten Schluss möglich macht. — Als Ausnahmefall kann es vorkommen, dass zwei verschiedene Tonarten, die in Dominantbeziehung stehen, gleichzeitig sich geltend zu machen suchen; hierdurch entsteht das übergreifende System, das in mancher Beziehung der Alteration entspricht.

Die Tonleiter ist nach dieser Ansicht eine nach der Tonhöhe geordnete Reihe der harmonischen Bestandtheile der Tonart. Jeder Ton der Tonleiter wird zunächst in seiner harmonischen Bedeutung aufgefasst, als Grundton, Terz oder Quinte des tonischen oder eines Dominant-Dreiklangs.



Kritik der beiden Theorien.

Die Ansicht, dass eine Tonleiter von 7 Tönen die Tonart ausmache, hat sich durch die als Nothwendigkeit anerkannte Alteration selbst gerichtet. Das Wesentliche kann nicht beliebig verändert werden. Wenn man einen Theil des Ganzen mit etwas Anderem vertauschen kann, so ist damit zweifellos bewiesen, dass dieser Theil nicht als wesentlich anzusehen ist. Durch die Alteration werden hauptsächlich die 2., 4., 6. und 7. Stufe betroffen. Würde sich die Alteration auf diese Stufen beschränken, so wäre daraus der Schluss zu ziehen, die 1., 3. und 5. Stufe seien als das Wesentliche und deshalb Unveränderliche in der Tonart festzuhalten. Wenn nun auch diese 3 Stufen als die einzig schlussfähigen Töne anerkannt sind, so ist deshalb eine Alteration derselben doch anwendbar; nicht nur die 1. und 5. Stufe, sondern sogar die 3., welche das Tongeschlecht entscheidet, finden ~~sich~~ ^{hier} und da chromatisch verändert. Es bleibt also zuletzt nichts als unveränderlich übrig, als die Benennung nach sieben Stufen der Leiter, an welcher Aeusserlichkeit mit einer Zähigkeit festgehalten wird, die einer besseren Sache würdig wäre.

Für die alte Diatonik der Kirchentonarten konnte die Tonleiter mit Recht als Grundlage und vollständiger Ausdruck der Tonart angenommen werden; jede Leiter war unveränderlich in ihren Verhältnissen zum angenommenen Grundton. So lange das melodische Element ausschliesslich gepflegt wurde, genügte diese Auffassung. Als aber später das harmonische Element durch die Mehrstimmigkeit zum Bewusstsein und zur weiteren Durchbildung kam, da musste die dem harmonischen Gefühl zum Theil stark widerstrebende alte Diatonik allmählich dem temperirten oder gleichschwebenden Ton-system weichen. Obwohl nach allgemeiner Einführung von 5 neuen Tönen andre Verhältnisse entstanden waren, da in der Tonart nicht nur die 7 ursprünglichen, son-



dern auch die 5 neuen Töne zur Anwendung kamen, so behielt die gewohnte Anschauung doch ihren Bestand. Sie verlor aber durch unvermeidliche Zugeständnisse, welche sie den 5 Tönen machen musste, ihren inneren Halt und gab sich so zu sagen selbst auf. Um wenigstens den Schein von etwas Wesentlichem zu retten, die Benennung nach den 7 Stufen der Tonleiter, musste sie nicht nur für die 5 neuen Töne je zwei verschiedene Namen anwenden, also scheinbar 10 verschiedene Töne annehmen, sondern in den weiteren Consequenzen war sie gezwungen, auch den ursprünglichen Tönen noch je zwei weitere Benennungen zu geben. In der musikalischen Theorie und Praxis, die sich durch Beibehaltung der alten Auffassung der Tonart als Tonleiter von 7 Tönen nach und nach entwickelt hat, kommen 31 verschiedene Tonnamen vor: c, his, deses, — cis, des, — d, cisis, deses. — dis, es, — e, disis, fes, — f, eis, geses, — fis, ges, — g, fisis, as, — a, gisis, bb, — b, ais, — h, aisis, ces. — In Wirklichkeit sind aber nur 12 verschiedene Töne vorhanden. Dass dieser gewiss sehr auffallende Widerspruch nicht schon längst die Einsicht geweckt hat, es sei die Auffassung, welche dazu führte, nicht die richtige, ist ein Beweis für die ungeheure Macht der Gewohnheit. Jeder unbefangene denkende Mensch muss sich sagen, wenn eine Ansicht von der Tonart dazu führt, statt 12 vorhandener Töne 31 Töne zu benennen (manche nehmen noch mehr Namen an), diese aber doch als 7 verschiedene Stufen zu bezeichnen, so passt diese Ansicht nicht zu dem Tonsystem. Trotz aller Missstände, zu welchen das unbedingte Festhalten an der Zahl von 7 Stufen für den Begriff der Tonart führt, zeigt sich der eine grosse Vorzug, dass bei Vermeidung der Alteration die Tonleiter allein einen sinngemässen und verständlichen Ausdruck der Tonart bildet. Die Anwendung der Alteration und das auf die Tonleiter allein basirte



Harmoniesystem sind die schwachen Seiten, welche ein Festhalten an dieser Anschauung für die Dauer unmöglich erscheinen lassen.

Die Auffassung der Tonart als ein rein harmonisches Gebilde hat gegenüber der andern den entschiedenen Vorzug, dass sie etwas Unveränderliches, also etwas Wesentliches in der Tonart annimmt. Der Dreiklang auf der Tonika, sowie der Unterhalbton der Tonika, der Leitton, gelten als unveränderliche Bestandtheile der Tonart. Dass aber alle Bestandtheile der Tonart im harmonischen Sinn gedeutet werden, führt zu einem unlösbaren Widerspruch, welchen M. Hauptmann erkennt und erwähnt, wenn er ausspricht, dass die drei Dreiklänge der Tonart nicht harmonisch, d. h. gleichzeitig gebraucht werden können, sondern dass sie nach einander erklingen müssen, wenn die Tonart verständlich zum Ausdruck kommen soll. Damit ist gesagt, dass die Tonart nicht eine rein harmonische Erscheinung sei, als welche sie aber doch dargestellt wird. Harmonie ist der in sich ruhende und keiner Fortschreitung bedürftige Zusammenklang der Tonika mit ihren Obertönen. Werden die Obertöne als wirkliche Töne mit dem Grundton zugleich gehört, so zeigt sich, dass ein harmonischer Zusammenklang nur zwischen den 5 ersten Obertönen möglich ist. Der 6. Oberton (die kleine 7) verlangt eine Fortschreitung, wenn er als wirklicher Ton zur Anwendung kommt. Rechnen wir von den Obertönen die Wiederholungen durch die Octaven ab, so finden wir, dass sich mit dem Grundton, den wir als 1 annehmen, die Obertöne, welche gleich 3 und 5 sind, harmonisch verbinden. Diese 3 Töne finden sich in engster Lage beisammen in den Obertönen, welche gleich 4, 5, 6 sind, in welcher Gestalt sie, als Dreiklang benannt, die Grundlage der Tonart bilden. Die Dreiklänge auf der Ober- und auf der Unterquinte der Tonika sind zu der tonischen Harmonie nicht harmonisch, sondern



sie sind dissonant dazu und können deshalb ohne Störung der Harmonie auf der Tonika nicht gleichzeitig mit ihr auftreten. Aber auch das einzelne Auftreten jedes dieser Accorde, welche in sich so consonant sind, wie die tonische Harmonie, muss als dissonant bezeichnet werden, wenn sie in Beziehung zur Tonika gesetzt werden. Man muss zur tonischen Harmonie fortschreiten, wenn eine Befriedigung eintreten soll; aus diesem Grunde werden sie nur als melodische Bestandtheile der Tonart anzusehen sein und können nicht als Harmonien bezeichnet werden. Sie haben wohl die Fähigkeit, Harmonien zu werden, wenn ihre Grundtöne zur Tonika erhoben werden; so lang aber die erste Tonika besteht, sind sie als dissonant zu bezeichnen und müssen eine Fortschreitung haben. Das gleichzeitige Erklängen der 3 Dreiklänge der Tonart ist für das Ohr ein ganz unverständlicher und unfassbarer Zusammenklang. Das Ohr fasst die tonische Harmonie als die Grundlage der Tonart auf und versteht die andern Bestandtheile der Tonart nur in ihrem Fortschreiten von oder zu der tonischen Harmonie. Hieraus folgt, dass eine rein harmonische Darstellung der Tonart nicht ihrem Wesen entspricht. Es werden wohl die Beziehungen der einzelnen Accordbildungen zur tonischen Harmonie durch diese Darstellungsweise weitaus fasslicher, als bei der Begründung auf der Tonleiter, es wird auch die harmonische Bedeutung der einzelnen Töne leichter erkennbar; aber selbst mit Hülfe des übergreifenden Systems, durch welches ungewöhnlichere Accordbildungen eine organische Begründung finden, ist nicht der ganze Accordreichthum der musikalischen Praxis nachzuweisen. Es sei hier nur der schon von J. Haydn öfter angewendete Accord $as - c - dis - fis$ erwähnt, der sich in dem C-dur-System, wohin er nach seiner Auflösung $g - c - e - g$ gehört, nicht nachweisen lässt, ja überhaupt als eine unmögliche Accordbildung erscheinen müsste, wenn die



rein harmonische Auffassung der Tonart richtig wäre. — Bei der Darstellung der sämtlichen Tonarten, wie sie sich aus dem zu Grunde gelegten Terzenbau entwickeln, ergibt sich ebenfalls die Zahl von 31 (oder noch mehr) Tonnamen für die 12 Töne unseres Tonsystems, was seinen Grund in der von der Tonleiter angenommenen Stufenbenennung für die harmonischen Bildungen hat.

IV.

Das Wesen der Tonarten.

Die kritische Betrachtung der beiden sich gegenüberstehenden Theorien über den Begriff „Tonart“ ergibt, dass keine derselben deren Wesen vollständig erklärt. Die ältere Ansicht, die Tonleiter von 7 stufenweise aufeinanderfolgenden Tönen sei die Tonart, hat sich durch Annahme der Alteration als unhaltbar erwiesen und führt in ihren Consequenzen zu dem Widerspruch von 31 Tonnamen mit dem Tonsystem von 12 Tönen, welches wir seit langer Zeit im Gebrauch haben. Die neuere Ansicht, die Verbindung des tonischen Dreiklangs mit seinen beiden Dominantdreiklängen sei die Tonart, erwies sich ebenfalls als unhaltbar, weil die beiden Dominantdreiklänge als dissonant zur tonischen Harmonie bezeichnet werden mussten und deshalb nicht harmonisch, d. h. gleichzeitig mit derselben auftreten können. Eine Verbindung von dem Richtigen, was jede der beiden Theorien enthält, wird den Begriff der Tonart geben, wie er ihrem wahren Wesen entspricht. Jede nimmt einen Ton als Grundlage der Tonart an und benennt diese nach ihm. Durch Annahme der Alteration in der Tonleiter ist aber selbst der Ton auf der ersten Stufe von der chromatischen Veränderung nicht ausgeschlossen, weshalb die erste Stufe der Tonleiter auch



nicht als feste Grundlage für die Tonart angenommen werden kann. Bei der rein harmonischen Darstellung der Tonart finden wir dagegen als unveränderlich festgehalten den Dreiklang auf der Tonika. Seine drei Töne, die erste, dritte und fünfte Stufe der Tonleiter, sind diejenigen, auf welchen die Tonart ruht, die, sowohl harmonisch als melodisch gebraucht, einen Schluss möglich machen. Die andern Bestandtheile der Tonart sind dissonant zum harmonischen Klang der Tonika und bedürfen einer Fortschreitung; sie können also nicht als harmonische Bestandtheile der Tonart angesehen werden. Durch das übergreifende System ist auch die Nothwendigkeit zugestanden, dass die Dominantdreiklänge unter Umständen eine Veränderung erleiden müssen. Diese Veränderungen zeigen sich in der Einführung von Leittönen aufwärts zur Oberdominante und abwärts zur Tonika, wodurch das melodische Element eine bedeutende Verstärkung erhält. Gegenüber den Tönen der Harmonie auf der Tonika, welche als unveränderliche Grundlage der Tonart zu gelten haben und die deshalb auch allein die Bezeichnung „harmonisch“ verdienen, sind alle andern vorkommenden Töne als melodische Bestandtheile der Tonart zu bezeichnen. Ihre Anwendung bedingt ein Fortschreiten zu den nächstliegenden Tönen der Harmonie; das Fortschreiten ist das melodische Element der Musik, während das in sich ruhende Zusammenklingen das harmonische Element ist. Wir müssen der Tonart demnach harmonische und melodische Bestandtheile zuerkennen. Als harmonische Bestandtheile sind ausschliesslich die Töne des tonischen Dreiklangs zu betrachten; als melodische alle andern Töne der beiden Dominantdreiklänge und des übergreifenden Systems. Nach der auf die Tonleiter gegründeten Theorie müssen wir sagen: Als harmonische Bestandtheile der Tonart sind ausschliesslich die erste, dritte und fünfte Stufe der Tonleiter zu betrachten; als



melodische Bestandtheile aber alle andern Stufen, sowie alle alterirten Töne.

Die harmonischen Bestandtheile der Tonart können auch allein oder in Verbindung mit melodischen Bestandtheilen eine melodische Anwendung finden und die melodischen Bestandtheile können auch mit harmonischen zusammen oder allein unter sich in accordliche Verbindung treten; aber es bleibt für sie immer die Nothwendigkeit des Fortschreitens bis zur tonischen Harmonie, welche allein die an sich selbst befriedigende Bewegung hat, welche dem Ohr völlig das Bedürfniss des Fortschreitens nimmt, — welche einen Schluss möglich macht. — Sind die Accordbildungen consonirend, wenn sie nicht in Beziehung zur Tonika aufgefasst werden, so können sie die Bedeutung einer Harmonie erhalten, wenn die erste Tonart verlassen wird und dafür der Grundton des betreffenden Accords als Tonika angenommen wird.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Dreiklang auf der Tonika allein, ob er als Accord oder in melodischer Folge gebraucht wird, kann als befriedigender Ausdruck der Tonart gelten. Ja sogar ein einzelner Ton der Harmonie, wenn er in der entsprechenden Bedeutung innerlich empfunden wird, kann als Ausdruck der Tonart gelten. Man wird die Tonart C-dur oder C-moll fühlen, wenn man den Ton C als Tonika denkt, — die Tonart F-dur oder F-moll, wenn man den Ton C als Quinte denkt — und die Tonart As-dur oder A-moll, wenn man sich den Ton C als Terz vorstellt. Die melodischen Töne allein können dagegen niemals als befriedigender Ausdruck einer Tonart angesehen werden; ihre Bedeutung wird immer erst an den harmonischen Tönen, welche vorausgehen oder nachfolgen, verständlich sein. Wir müssen deshalb als die wesentlichen Bestandtheile der Tonart die harmonischen Töne und als die unwesentlichen und



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

daher auch veränderlichen Bestandtheile die melodischen Töne ansehen.

V.

Die beiden Tongeschlechter.

Die tonische Harmonie kann entweder ein Dur- oder ein Molldreiklang, ein harter oder ein weicher Dreiklang sein, und die Tonart wird nach dieser Harmonie Dur- oder Molltonart benannt. Diese Benennung verdankt sie einer Aeusserlichkeit in der Notation, nämlich den beiden Zeichen \flat = mollis und \sharp = durus, welche der Note b vorgesetzt wurden, die wir jetzt h nennen. Damit war der erste Schritt zum Verlassen der Kirchentonarten gethan und der Unterschied, welcher sich durch die Erniedrigung des b gegenüber dem ursprünglichen b bei dem Dreiklang auf dem Ton g ergab, wurde allmählich als allgemeine Bezeichnung für den Unterschied der consonirenden Dreiklänge angenommen. Wie man den g-Dreiklang mit der Terz \flat b = mollis nannte, mit der Terz \sharp b aber durus, so nannte man später jeden Dreiklang mit kleiner Terz einen Molldreiklang und jeden Dreiklang mit grosser Terz einen Durdreiklang. Diese Benennung entspricht aber dem Wesen der beiden Harmonien nicht und giebt oft Veranlassung zu einer falschen Meinung über die Klangqualität derselben; mancher fühlt sich geneigt, den Duraccord als wirklich hart klingend und den Mollaccord als weich klingend anzunehmen, weil eben dur und moll hart und weich bedeutet, obwohl der Duraccord von jedem normalen Ohr als der weichere und der Mollaccord als der härtere empfunden wird. Es dürfte an der Zeit sein, allgemein die ungeeignete Benennung Dur- und Molldreiklang aufzugeben und dafür eine bessere anzunehmen. Es sind schon theilweise in Gebrauch die



Bezeichnungen grosser und kleiner Dreiklang und männlicher und weiblicher Dreiklang; beide sind entschieden der Benennung harter und weicher Dreiklang vorzuziehen. Als die dem Wesen der beiden Harmonien entsprechendste Benennung dürften die Ausdrücke Harmonie der thätigen und der leidenden Tonika erscheinen, oder kürzer: activer und passiver Dreiklang,

Die beiden Harmonien sind in den Obertönen eines jeden Tons enthalten, wie sich aus folgender Zusammenstellung erkennen lässt.

Schwingungsverhältn.: 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9
 Grundton u. s. Obert.: C C G c e g b \bar{c} \bar{d}
 Dopp.-Schw. in 1 Sec.: 32 64 96 128 160 192 224 256 288

Den natürlicheren Dreiklang finden wir in den Tönen c e g, welche im Schwingungsverhältniss 4 : 5 : 6 stehen; seine einfachste und deshalb auch wohlklingendste Form ist C G e, welche drei Töne im Schwingungsverhältniss 1 : 3 : 5 stehen. Bei diesem Dreiklang ist der Grundton zugleich Erzeuger der Harmonie; er ist in Activität, weshalb die Benennung „Harmonie der thätigen Tonika“ nicht unberechtigt erscheinen kann. Den weniger natürlichen Dreiklang finden wir in den Tönen g b \bar{d} , welche im Schwingungsverhältniss 6 : 7 : 9 stehen; seine einfachste Form zeigt sich in den Tönen G b \bar{d} , welche im Schwingungsverhältniss 3 : 7 : 9 stehen. So viel nun die Verhältnisse 4 : 5 : 6 und 1 : 3 : 5 einfacher sind, als die Verhältnisse 6 : 7 : 9 und 3 : 7 : 9, um so viel klingt der erste Dreiklang natürlicher und für's Ohr verständlicher, als der zweite. Der zweite galt lange Zeit nicht als schlussfähig; erst in Folge der Einführung der gleichschwebenden Temperatur, durch welche die Empfindlichkeit des Gehörs für rein harmonische Verhältnisse verringert wurde, hat er Anerkennung als schlussfähige Harmonie gefunden. Der Grundton dieses letzten Dreiklangs ist nicht zugleich



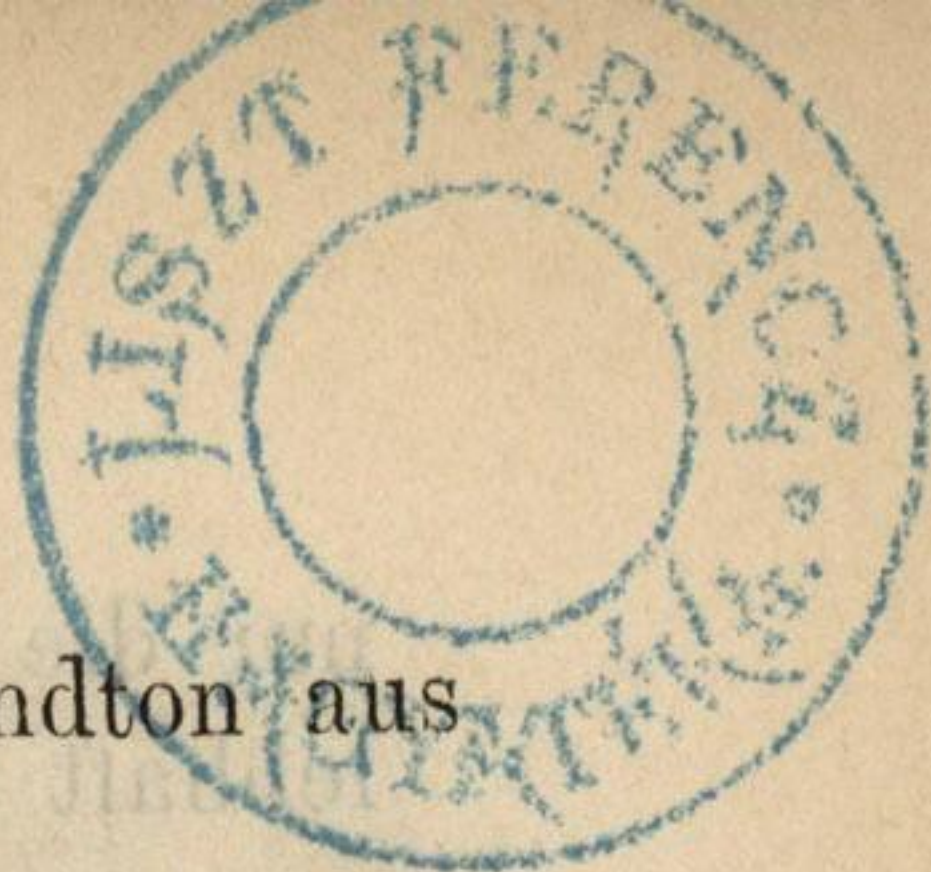
Erzeuger der Harmonie (dieselbe würde vielmehr in ihrer einfachsten Form $G \bar{a} \bar{h}$ heissen), sondern der Ton G in Verbindung mit b und \bar{a} kann nur ein von dem Grundton \underline{C} erzeugter sein. Er befindet sich im Zustand der Passivität und der Dreiklang $G b \bar{a}$ kann deshalb die „Harmonie der leidenden Tonika“ genannt werden.

Von mehreren bedeutenden Theoretikern (Zarlino, v. Oettingen, Riemann u. a.) wird der passive Dreiklang als eine Spiegelbildung des activen Dreiklangles angenommen. Vom höchsten Tone aus abwärts gerechnet, hat er genau dieselben Verhältnisse, wie sie der active Dreiklang vom tiefsten Tone aus aufwärts hat. Es ergeben sich durch die Abwärtsbildung einfachere Verhältnisse, als wenn man vom tiefsten Ton aufwärts zählt. Das Schwingungsverhältniss der Töne wird beim passiven Dreiklang gewöhnlich anders bestimmt, als es sich in den Obertönen findet, es werden nämlich die Schwingungsverhältnisse, welche sich bei dem activen Dreiklange zeigen, beibehalten und die Töne nur umgestellt, so dass die beiden oberen Töne die unteren werden. Vom tiefsten Ton aus gezählt ist das Verhältniss $5 : 6$ } vom höchsten Ton aus gezählt ist $4 : 5$,
 $6 : 5$ }
 es $5 : 4$ } In ein einfaches Verhältniss aufgelöst,
 $6 : 5$ }
 aufwärts $10 : 12 : 15$, abwärts $15 : 12 : 10$. — Wenn die drei Töne der Harmonie nacheinander gesungen werden, so wird man bei genauer Beobachtung (besonders an ungeübten Sängern) bemerken, dass der active Klang leichter aufwärts und der passive leichter abwärts zu singen ist. Der Grund davon liegt darin, dass dem Ohr das Verhältniss $4 : 5$ oder abwärts $5 : 4$ einfacher erscheint, als $5 : 6$ oder $6 : 5$, dass also das Singen einer „grossen Terz“ leichter ist als das Singen einer „kleinen Terz“. Der nachfolgende dritte Ton der



Harmonie wird nicht als eine kleine Terz vom zweiten, sondern immer als Quinte des ersten Tones vom Ohr aufgefasst. Wenn sich gegen die Ansicht, dass der passive Klang sich abwärts bilde, wie der active aufwärts, theoretisch nichts Begründetes einwenden lässt, so steht doch der Auffassung des oberen Tones als Grundton der Harmonie ein natürliches Hinderniss entgegen, welches nicht zu überwinden ist und den tiefsten Ton auch als Grundton für den passiven Klang hinstellt. Dieses Hinderniss besteht darin, dass der tiefere Ton eine bedeutende klangliche Uebermacht gegen die höhere „Quinte“ hat. Letztere bleibt immer ein Bestandtheil vom Klang der untern „Octave“ des ersteren. Es ist also in dieser tieferen „Octave“ der Grundton und die „Quinte“ enthalten. Bei der grossen Aehnlichkeit des „Octav“tons mit dem Grundton trägt sich die Eigenschaft des einen leicht auf den andern über, so dass die „Quinte“ auch als Bestandtheil des Klanges eines um eine „Octav“ zu hohen Tones aufgefasst werden kann. Im Klang der „Quinte“ ist aber weder der tiefere Ton noch eine höhere Octave von ihm enthalten. Der tiefere Ton ist dissonant zu allen Obertönen der „Quinte“. Die Bildung von Untertönen ist zwar von einigen Theoretikern auf Grund angestellter Versuche als gewiss angenommen; allein, wenn es sich auch so verhält, so ist doch die Einwirkung der Untertöne auf das natürliche Ohr so überaus schwach, dass dieselben keinen Einfluss auf das harmonische Empfinden haben können. Es wird also der tiefere Ton sich immer als Grundton zu dem höheren „Quintton“ geltend machen und wir werden auch bei der passiven Harmonie den Schluss nur auf dem tieferen Ton bilden können. Würde dieser Umstand nicht zu sehr in's Gewicht fallen, so wäre für beide Harmonieen als geeignetste Benennung anzuwenden: steigende und fallende Harmonie, weil sich die eine vom Grundton aus den Obertönen entsprechend





aufwärts bildet, die andere dagegen vom Grundton aus abwärts, den Untertönen entsprechend.

Die Harmonie, als das in sich Ruhende, verlangt keine Fortschreitung zu etwas anderm. Die harmonische d. h. ungestörte Bewegung der einzelnen Töne des Dreiklangs gewährt an und für sich dem Gehör volle Befriedigung. Die Harmonie kann aber auch melodisch verwendet werden; man kann von einem harmonischen Ton zu einem andern fortschreiten. Dieses Fortschreiten wird aber nicht als ein nothwendiges empfunden, sondern als ein willkürliches. Eine nothwendige Bewegung ergiebt sich erst, wenn den harmonischen Tönen harmoniefremde Töne gegenüber treten und das Gefühl einer Trennung von der Harmonie erwecken. Diesem Gefühl folgt unmittelbar der Drang zum Fortschreiten in die Harmonie. Alle Töne, durch welche das Gefühl einer Trennung von der Harmonie erweckt wird und bei welchen zur Herstellung der Befriedigung ein Fortschreiten zu harmonischen Tönen nothwendig erscheint, alle diese Töne sind die melodischen Töne der Tonart.

VI.

Die melodischen Töne der Tonart. Leitton.

Die melodische Kraft der Töne einer Tonart liegt in ihrem dissonanten Verhältniss zu den harmonischen Tönen. Je schärfer die Dissonanz ist, je schärfer die Trennung von dem harmonischen Ton empfunden wird, desto grösser ist die melodische Kraft des Tones, als desto nothwendiger wird sein Fortschreiten zum harmonischen Ton empfunden. Zu einem harmonischen Ton sind dissonant die ihm zunächst liegenden Töne auf- und abwärts („Halb“töne), sowie auch die zweitnächsten Töne nach beiden Richtungen („Ganz“töne); erstere haben viel stärkere melodische Kraft, als letztere. Es finden in der Tonart beide Arten beliebig Anwendung;



nur die Tonika, welche als solche immer besonders lebhaft im Bewusstsein bleiben muss, hat immer den sogenannten Leitton, d. h. den nächstliegenden unteren Ton, für welchen nie der zweitnächste gebraucht werden kann, ohne dass die Tonika als aufgegeben empfunden wird. Die Anwendung des unteren Halbtones als ständigen Leittons zur Tonika hat sich als Folge des überwiegenden Einflusses des harmonischen Elements der Musik ergeben; bei ausschliesslich melodischen Gebilden ist die Anwendung des oberen nächstliegenden Tones als Leitton ebenso wohl möglich, als die des unteren. Sollen aber beide Leittöne als Bestandtheile von consonirenden Akkorden zur Schlussbildung Anwendung finden, so zeigt sich ein bedeutender Unterschied. Der untere Leitton ist Bestandtheil eines Akkordes, welcher in der tonischen Harmonie selbst seine Stütze hat, also in unmittelbar verständlicher Beziehung zu derselben steht. Dagegen gehört der obere Leitton keinem Akkord an, der eine unmittelbare Beziehung zur tonischen Harmonie hat. Erst durch einen dritten Accord wird die Beziehung zur Tonika verständlich. Dieser tritt aber dann am häufigsten selbst als tonische Harmonie auf, so dass die vorige Tonika als aufgegeben erscheint.

Nehmen wir die Tonika C an, so finden wir den unteren Leitton h in dem Akkord g h d; dessen Grundton g ist in der tonischen Harmonie enthalten, weshalb eine unmittelbar verständliche Beziehung zwischen den beiden Akkorden besteht. Der obere Leitton ist des. Wir finden keinen consonirenden Akkord, welcher neben des einen Ton der tonischen Harmonie enthält. Lassen wir des im Akkord b — des — f dem C-Akkord vorhergehen, so empfinden wir C nicht als Tonika, sondern die beiden Akkorde werden nach unserer gewohnten Auffassung als Unter- und Ober-Dominantdreiklänge der F-Tonart empfunden. Stellen wir einen F-Akkord




zwischen $b - des - f$ und $c - e - g$, so ist es wohl möglich, C als Tonika aufzufassen, aber nur mittelbar durch den Akkord $f - a - c$ oder $f - as - c$. Nehmen wir den Akkord $des - f - as$ an, so findet sich auch nur durch den Akkord $f - as - c$ eine Beziehung zum Akkord $c - e - g$. Es ist hierdurch zur Genüge erwiesen, dass die Anwendung des untern Leittons zur Tonika in Folge der harmonischen Entwicklung der Tonkunst stetig geworden ist, weil nur durch ihn eine unmittelbar verständliche Folge von consonirenden Akkorden möglich ist, durch welche ein Ton bestimmt als Tonika hingestellt wird.

Wie schon erwähnt wurde, ist der passive Klang (Molldreiklang) als eine Bildung abwärts zu verstehen, wenn auch der tiefste Ton aus den angeführten Gründen als Tonika sich geltend macht. Als ein Beweis für die Richtigkeit der Ansicht, dass der passive Klang sich abwärts bildet, kann das auch gelten, dass sich bei ihm der obere Leitton als der immer zur Anwendung kommende zeigt. Für die tonische Harmonie $c - es - g$ ist as als Leitton abwärts nach g ebenso unveränderlich, als es h für c aufwärts ist. Ein a statt as ist für die passive C-Tonart zur Schlussbildung ebenso unmöglich, wie die Anwendung eines b statt h . Wir sind deshalb genöthigt, in der passiven Tonart zwei Leittöne als stetig anzunehmen: den Leitton aufwärts zum Grundton und den Leitton abwärts zur „Quinte“ der tonischen Harmonie. In der activen Tonart ist nur der erstere nothwendig; doch ist die Anwendung des letzteren auch recht wohl möglich. Die Anwendung des unteren Leittones zur „Quinte“ ist das Gegenbild von der Anwendung des oberen Leittones zur Tonika; es giebt keinen konsonirenden Akkord, in welchem ein fis vorkommt, der in unmittelbar verständlicher Beziehung zur tonischen C-Harmonie steht. Bringen wir $d - fis - a$ vor $c - es - g$, so muss ein G-Akkord nachfolgen,



den wir als tonische Harmonie empfinden; setzen wir zwischen d — fis — a und c — es — g den Akkord g — h — d, so ist die Beziehung eine mittelbare.

Wir haben somit als feststehenden melodischen Ton für die Tonika den unteren Leitton erkannt; als veränderlich erscheint der obere melodische Ton, der entweder ein Leitton oder auch der diesem zunächst liegende höhere Ton sein kann. Den letzteren wollen wir neutralen Ton nennen, weil er auch als unterer melodischer Ton zur „Terz“ gelten kann. Der obere melodische Ton der „Terz“ ist in der Regel auch ein neutraler Ton, weil er zugleich als unterer melodischer Ton der „Quinte“ Anwendung findet. Es können aber an Stelle der beiden neutralen Töne (in der C-Tonart sind dies die Töne d und f) auch die unteren Leittöne der „Terz“ und der „Quinte“ (dis und fis) zur Anwendung kommen und bei dem passiven Klang ist sogar der obere Leitton  „Terz“ anwendbar, obwohl er beim temperirten Tonsystem als völlig gleich mit dem Ton, welcher den aktiven Klang bestimmt, nicht so leicht als melodischer Ton aufgefasst wird, sondern sich eher als harmonischer Ton geltend zu machen sucht. Das fes in der passiven C-Tonart macht sich leicht als das e der aktiven Tonart geltend, weil dem Ohr der aktive Klang natürlicher vorkommt, als der passive Klang. Es ist aus diesem Grund viel weniger Neigung vorhanden, ein dis in der aktiven C-Tonart als ein es aufzufassen, als in dem vorhererwähnten Fall Neigung vorhanden ist, das fes als ein e aufzufassen.

Stellen wir den harmonischen Tönen der Tonart die melodischen Töne an die Seite, so finden wir in folgendem Schema eine klare Uebersicht:

Aktive C-Tonart: Passive C-Tonart:

Obere melodische Töne:	d f a	d f as
Harmonische Töne:	C E G	C Es G
Untere melod. Töne:	h d f	h d f



Machen wir uns von der 7 Stufen-Anschauung frei und benennen unsere zwölf verschiedenen Töne mit den Zahlennamen, C als 1 angenommen, so stellen sich uns diese Tonarten folgendermassen dar:

	Aktive Tonart I:			Passive Tonart I:		
Obere melodische Töne:	3	6	10	3	6	9
Harmonische Töne:	1	5	8	1	4	8
Untere melod. Töne:	12	3	6	12	3	6

Bei dieser Darstellungsweise sind die Entfernungen der melodischen Töne von den harmonischen jedenfalls ersichtlicher, als wenn jeder melodische Ton um eine Stufe entfernt bezeichnet wird; ob das nun ein „Halbton“ oder „Ganzton“ ist, wird erst durch umständliche Erklärungen und längere Gewöhnung klar, während bei der Zahlenbezeichnung dies auf den ersten Blick Jedem klar sein muss, der die elementaren Zahlenbegriffe kennt.

In diesen beiden vorstehenden Darstellungen der zwei Tongeschlechter finden wir den gleichen Inhalt an Tonmaterial, den sowohl die auf der Tonleiter gegründeten, als auch die aus 3 Dreiklängen gebildeten Tonarten haben. Der ganze Unterschied der Darstellung liegt darin, dass hier nur 3 Töne als harmonische Bestandtheile und 4 Töne als melodische Bestandtheile der Tonarten bezeichnet sind.

VII.

Die melodischen Veränderungen der Tonarten. Offene und geschlossene Tonarten.

Die Behauptung, dass die Tonart nicht mehr als sieben Töne haben könne, wird von den meisten Musikern noch heute für eine unumstössliche Wahrheit gehalten, obwohl die Unwahrheit dieser Behauptung seit langer Zeit von den Componisten thatsächlich und von den Theoretikern durch Annahme der Alteration und durch das übergreifende System anerkannt ist. Man gebraucht



seit langer Zeit schon alle Töne unseres temperirten Tonsystems in einer Tonart, obwohl man den Heiligenschein der Zahl 7 zu wahren trachtete, indem man die Benennung nach 7 Stufen beibehielt.

Wenn die Tonart harmonisch und melodisch vollständig zum Ausdruck kommen soll, so ist wenigstens die Zahl von 7 Tönen nothwendig; damit ist aber nicht erwiesen, dass es nicht auch mehr sein können. Ausser den 3 harmonischen Tönen haben wir für jeden derselben einen oberen und einen unteren melodischen Ton in der Tonart. Diese 6 melodischen Töne vermindern sich auf 4, wenn von den beiden melodischen Tönen der „Terz“ der untere mit dem oberen melodischen Ton des Grundtons zusammenfällt und der obere mit dem unteren melodischen Töne der „Quinte“. Dieses Zusammenfallen von zwei melodischen Tönen auf einem neutralen Ton ist aber nicht unbedingt nothwendig; es kann jeder harmonische Ton zwei Leittöne (Halbtöne) als melodische Töne neben sich haben, so dass die Tonart 9 verschiedene Töne hat und sich uns folgendermassen darstellt:

Aktive C-Tonart:

fis G as
dis E f
h C des

Passive C-Tonart:

fis G as
d Es fes
h C des

Darstellung mit Zahlenbenennung der Töne:

Aktive Tonart I:

7 8 9
4 5 6
12 1 2


Passive Tonart I:

7 8 9
3 4 5
12 1 2

In der aktiven C-Tonart sind ausser den 7 Tönen, welche man seither als ausschliesslich anwendbar annahm, noch die Töne des, dis, fis, as (2, 4, 7, 9) als melodische Töne anwendbar, so dass sich 11 Töne ergeben. In der passiven C-Tonart finden wir 3 neue Töne, des, fes, fis (2, 5, 7), so dass sich mit den 7



anderen Tönen 10 Töne als anwendbar in der Tonart ergeben, welche sämtlich entweder zur tonischen Harmonie gehören oder zu ihr in einer direkt verständlichen Beziehung stehen. Es bleibt somit für die aktive C-Tonart nur ein Ton und für die passive C-Tonart bleiben zwei Töne übrig, welche nicht in einer direkt verständlichen Beziehung zur tonischen Harmonie stehen: der Ton *b* für beide Tonarten und der Ton *a* noch besonders für die passive Tonart.

Der Grund ist schon früher angegeben, weshalb diese Töne keine Anwendung als melodische Töne des Grundtons und der „Quinte“ finden. Ihre Anwendung ist aber deshalb nicht ausgeschlossen; wir werden sie als melodische Töne zweiten Grades kennen und anwenden lernen; als solche bezeichnen wir diejenigen Töne, welche bei der Anwendung der melodischen Töne der Tonart in consonirenden Akkorden zu diesen als melodische Töne treten.  2. B. Wenn *a* im Akkord *f a c* in der aktiven C-Tonart ein *gis* und ein *b* als melodische Töne neben sich hat, so nennen wir *gis* und *b* — dem melodischen Ton *a* gegenüber — melodische Töne zweiten Grades. Es können auch die harmonischen Töne der Tonart vorübergehend in diesem Sinne Anwendung finden. — Die Tonarten mit nur vier melodischen Tönen gestatten eine freie Bewegung in stufenweiser Folge auf- und abwärts; wir wollen sie deshalb die offenen Tonarten nennen. Die stufenweise Verbindung der melodischen und harmonischen Töne erscheint dem Ohr so natürlich, weil die beiden neutralen Töne die Fortbewegung auf- und abwärts zum nächsten harmonischen Ton gleich gut gestatten.

<i>h</i> C <i>d</i> E <i>f</i> G <i>a</i>	<i>h</i> C <i>d</i> Es <i>f</i> G <i>as</i>
12 1 3 5 6 8 10	12 1 3 4 6 8 9

Bei stufenweisem Fortschreiten kommen nur die beiden leicht verständlichen Fälle vor: 1) Fortschreiten des harmonischen Tones zu seinem oberen oder unteren



melodischen Ton, 2) Fortschreiten des melodischen Tones zu seinem harmonischen Tone. Diese leichte und natürliche stufenweise Bewegung gestatten die Tonarten mit sechs melodischen Tönen nicht; wir wollen sie deshalb die geschlossenen Tonarten nennen.

h C des dis **E** f fis **G** as | h C des d **Es** fes fis **G** as
12 1 2 4 5 6 7 8 9 | 12 1 2 3 4 5 7 8 9

Eine stufenweise Reihenfolge dieser Töne wird dem Ohr sehr unverständlich erscheinen und ihm nicht leicht einen Eindruck der betreffenden Tonart geben. Die beiden melodischen Töne zwischen Grundton und „Terz“ und zwischen „Terz“ und „Quinte“ haben unter sich keine für die Tonart verständliche Beziehung, sondern jeder einzelne hat nur eine verständliche Beziehung zu seinem harmonischen Ton und muss zu diesem fortschreiten.

Ist der melodische Ton zu seinem harmonischen Ton zurückgekehrt, so kann in der angefangenen Richtung stufenweise weiter gegangen werden, wenn man das noch stufenweise nennen will, wie man es bei der noch üblichen Benennung und Schreibweise thun muss. Nachstehende Tonreihen wird man leicht als Ausdruck der beiden C-Tonarten verstehen:

Aktive Tonart:

h C des C dis **E** f **E** fis **G** as **G** C
12 1 2 1 4 5 6 5 7 8 9 8 1

Passive Tonart:

h C des C d **Es** fes **Es** fis **G** as **G** C
12 1 2 1 3 4 5 4 7 8 9 8 1

VIII.

Mischungen der offenen und geschlossenen Tonarten.

Melodisch unvollständige Tonarten.

Wie es in dem Willen des Musikers liegt, ob er die offene oder die geschlossene Tonart anwenden will, so



steht es ihm auch frei, die einzelnen melodischen Töne bald aus der offenen, bald aus der geschlossenen Tonart zu wählen, wie es eben die musikalische Empfindung verlangt. Aus der gleichzeitigen Anwendung von melodischen Tönen der offenen und geschlossenen Tonart ergeben sich noch eine Anzahl Veränderungen, die nachstehend übersichtlich zusammengestellt sind.

Wenn bei den geschlossenen Tonarten statt lauter Leittöne auch neutrale Töne Anwendung finden, so finden wir als Unterarten für die aktive C-Tonart:

- | | | | |
|-------------|------------|-------------|------------|
| 1) fis G as | 2) fis G a | 3) fis G as | 4) fis G a |
| d E f | d E f | dis E f | dis E f |
| h C des | h C des | h C d | h C des |

mit Zahlenbenennung der Töne:

- | | | | |
|----------|-----------|----------|-----------|
| 1) 7 8 9 | 2) 7 8 10 | 3) 7 8 9 | 4) 7 8 10 |
| 3 5 6 | 2 5 6 | 4 5 6 | 4 5 6 |
| 12 1 2 | 12 1 2 | 12 1 3 | 12 1 2 |

Für die passive C-Tonart ergeben sich folgende Unterarten:

- | | | | |
|-------------|-----------|----------|----------|
| 1) fis G as | 2) f G as | 1) 7 8 9 | 2) 6 8 9 |
| d Es f | d Es fes | 3 4 6 | 3 4 5 |
| h C des | h C des | 12 1 2 | 12 1 2 |

Wenn die Tonart nach einer Seite hin offen und nach der anderen hin geschlossen gebraucht wird, so dass entweder aufwärts oder abwärts eine stufenweise Verbindung der Töne möglich ist, so zeigen sich folgende Gestaltungen:

bei der aktiven C-Tonart: bei der passiven C-Tonart:

- | | | | |
|------------|-----------|-------------|-----------|
| 1) fis G a | 2) f g as | 1) fis G as | 2) f G as |
| dis E f | d E f | d Es f | d Es fes |
| h C d | h C des | h C d | h C des |


Mit Zahlenbenennung der Töne:

bei der aktiven Tonart I bei der passiven Tonart I

- | | | | |
|-----------|----------|----------|----------|
| 1) 7 8 10 | 2) 6 8 9 | 1) 7 8 9 | 2) 6 8 9 |
| 4 5 6 | 3 5 6 | 3 4 6 | 3 4 5 |
| 12 1 3 | 12 1 2 | 12 1 3 | 12 1 2 |



Bei den unter 1) verzeichneten Fällen ist die Tonart aufwärts offen und abwärts geschlossen; bei den unter 2) verzeichneten Fällen ist es umgekehrt. Der Fall 2) der passiven Tonart hat das gleiche Ergebniss, wie wir es bei den vorher erwähnten Bildungen unter 2) gefunden haben. Bei der abwärts offenen aktiven Tonart und bei der aufwärts offenen passiven Tonart finden sich nur 8 Töne, weil im ersten Fall der neutrale Ton zwischen „Terz“ und „Quinte“ und im andern Fall der neutrale Ton zwischen Grundton und Terz vorkommt.

Es ist auch möglich, einzelne melodische Töne gar nicht anzuwenden, die Tonart also unvollständig zu gebrauchen. Die beiden äusseren melodischen Töne der Leitton zur Tonika aufwärts und der obere melodische Ton der „Quinte“ können ohne zu starke Beeinträchtigung der Tonart in ihren melodischen Bestandtheilen nicht weggelassen werden, während alle andern melodischen Töne in  Fällen ohne Anwendung bleiben können, ohne dass dadurch die Tonart zu unbestimmt würde. Wir finden als solche melodisch unvollständige Tonarten folgende mit 8 Tönen:

bei der aktiven C-Tonart:

- | | | |
|-----------------|-----------------|------------------|
| 1) fis G as (a) | 2) fis G as (a) | 3) fis G as (a), |
| E f | dis E | d E |
| h C des | h C des | h C des |
| 4) fis G as (a) | 5) fis G as (a) | |
| dis E | dis E f | |
| h C d | h C | |

mit Zahlenbenennung der Töne:

- | | | |
|---------------|---------------|---------------|
| 1) 7 8 9 (10) | 2) 7 8 9 (10) | 3) 7 8 9 (10) |
| 5 6 | 4 5 | 3 5 |
| 12 1 2 | 12 1 2 | 12 1 2 |
| 4) 7 8 9 (10) | 5) 7 8 9 (10) | |
| 4 5 | 4 5 6 | |
| 12 1 3 | 12 1 | |



bei der passiven C-Tonart:

- | | | |
|-------------|-------------|-------------|
| 1) fis G as | 2) fis G as | 3) fis G as |
| d Es | Es f | Es fes |
| h C des | h C des | h C des |
| 4) f G as | 5) G as | |
| Es fes | d Es fes | |
| h C des | h C des | |

mit Zahlenbenennung der Töne:

- | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|--------|
| 1) 7 8 9 | 2) 7 8 9 | 3) 7 8 9 | 4) 6 8 9 | 5) 8 9 |
| 3 4 | 4 6 | 4 5 | 4 5 | 3 4 5 |
| 12 1 2 | 12 1 2 | 12 1 2 | 12 1 2 | 12 1 2 |

Ausser diesen finden wir bei Anwendung je eines neutralen Tones noch folgende Tonarten mit 7 Tönen:

Aktive Tonart:

- | | | |
|---------------|-----------------|---------------|
| 1) f G as (a) | 2) fis G as (a) | 3) f G as (a) |
| E f | d E | dis E f |
| h C des | h C d | h C |

Passive Tonart:

- | | | |
|-------------|-----------|----------|
| 1) fis G as | 2) f G as | 3) G as |
| d Es | Es f | d Es fes |
| h C d | h C des | h C d |


Mit Zahlenbenennung der Töne:

- | | | |
|----------|----------|----------|
| 1) 6 8 9 | 2) 7 8 9 | 3) 6 8 9 |
| 5 6 | 3 5 | 4 5 6 |
| 12 1 2 | 12 1 3 | 12 1 |
| 1) 7 8 9 | 2) 6 8 9 | 3) 8 9 |
| 3 4 | 4 6 | 3 4 5 |
| 12 1 3 | 12 1 2 | 12 1 3 |

Unter diesen letzten Tonarten mit 7 Tönen sind einige, welche dem übergreifenden System M. Hauptmann's entsprechen. Die unter 1) stehende aktive Tonart mit Anwendung von as statt a ist gleich mit F-moll nach der Oberdominantseite erweitert — B] des F as C e G h — oder mit C-moll-dur nach der Unterdominantseite erweitert — des F as C e G h [D —; wird a statt as gebraucht, so ist sie gleich mit F-moll-



dur nach der Oberdominantseite erweitert — B] des F a C e G h —. Die unter 2) stehende aktive Tonart ist gleich mit C-moll-dur nach der Oberdominantseite erweitert — F] as C e G h D fis —. Die unter 1) stehende passive Tonart ist gleich mit C-moll nach der Oberdominantseite erweitert — F] as C es G h D fis — oder mit G-moll-dur nach der Unterdominantseite erweitert — as C es G h D fis [A —; die unter 2) stehende passive Tonart ist gleich mit C-moll nach der Unterdominantseite erweitert — des F as C es G h [D.

Weil mit diesen Erscheinungen des Uebergreifens nach der Ober- und nach der Unterdominantseite die Grenze der tonartlichen Beziehung, sowie der Akkordbildung nach Hauptmann's System erreicht ist, so zeigt sich, dass die Tonart nach unserer Auffassung einen weit grösseren Reichthum an melodischen und akkordlichen Erscheinungen hat, einen Reichthum, welcher auch durch die  nicht annähernd erreicht wird. Die geschlossenen Tonarten geben schon eine überraschend grosse Anzahl von Akkordbildungen, die in unmittelbar verständlicher Beziehung zur tonischen Harmonie stehen, welche man aber seither nicht als zur Tonart gehörig ansehen konnte. Werden aber auch die melodischen Töne zweiten Grades in Anwendung gebracht, so erstreckt sich die Akkordbildung in der Tonart auf alle möglichen Combinationen aus 12 Tönen, so weit dieselben vom Ohr noch aufgefasst werden können. Es liegt auf der Hand, dass hierdurch eine ungeheuer reiche Anzahl von Beziehungen zur tonischen Harmonie klar werden, welche man bis jetzt nicht begreifen konnte, weil keine Theorie sie nachzuweisen vermochte; diese Beziehungen sind aber von vielen neueren Meistern, besonders von R. Wagner, in ihren Werken schon oft gebraucht und haben sich trotz aller theoretischen Bedenken und Vorurtheile ihre Existenzberechtigung errungen.



Wenn es auch nicht Aufgabe dieser Untersuchungen sein kann, alle möglichen Combinationen und ihre Beziehungen anzugeben, so soll doch an passenden Beispielen von schwer oder scheinbar unmöglich zu erklärenden Erscheinungen, deren Berechtigung nachgewiesen werden.

IX.

Der Uebergang in die nächste Tonregion.

Die Tonart mit allen harmonischen und melodischen Tönen umfasst eine Tonregion. Soll von dieser aus in die nächste höhere oder tiefere Tonregion (Octave) übergegangen werden, so ergeben sich mancherlei Schwierigkeiten, wenn dies stufenweise durch Aufeinanderfolge der äusseren melodischen Töne der Tonart geschehen soll, während sich bei ausschliesslicher Anwendung der harmonischen Töne der Uebergang auf die leichteste und natürlichste Art ergibt. — Nach der herrschenden Anschauung geschieht bei stufenweiser Folge der Uebergang in die nächste höhere Tonregion durch den Eintritt der Octave der Tonika, in die nächste tiefere Tonregion aber durch den Fortschritt von der Tonika zum Leitton. Diese Ansicht ist eine irrthümliche wie sich aus unserer Darstellung der Tonart leicht ersehen lässt. Ein stufenweises Uebergehen zur nächsten Tonregion ist nur bei der offenen aktiven Tonart ohne Anwendung von melodischen Tönen zweiten Grades möglich, obwohl selbst hier die Umdeutung zu einem solchen als nothwendig für das Verständniss erscheint. In der aktiven C-Tonart geschieht der Uebergang in die höhere Tonregion durch den Schritt von a nach h und der Uebergang in die tiefere Tonregion durch den Schritt von h nach a. Der Ton h kann nur als unterer Leitton von C verstanden werden, hat also zu dem tieferen C gar keine direct verständliche Beziehung, sondern nur zum höheren C, zu welchem er fortschreiten



muss; er kann also auch nicht den Uebergang in die tiefere Tonregion herstellen; dagegen ist durch seinen Eintritt aufwärts die neue Tonregion bereits erreicht, weil er dem Ohr eben nur als melodischer Ton der höheren Tonika verständlich ist. Während in der Tonregion selbst die Aufeinanderfolge der beiden Töne h und a oder a und h trotz des weiten Abstandes der Töne leicht verstanden wird (die häufige Anwendung dieses Schrittes in volksthümlichen Liedern kann als Beweis dafür gelten, z. B. h \bar{a} \bar{g} \bar{c} oder \bar{a} h \bar{c}), zeigt sich die stufenweise Verbindung der beiden Töne dem Ohr als viel schwerer verständlich. Die ersten Versuche eines musikalisch beanlagten, aber noch ganz ungebildeten Schülers, diese beiden Töne zu singen oder sie zu harmonisiren, werden jederzeit den Beweis dafür liefern. Auch in eigentlichen Volksliedern, d. h. nicht in denen, welche von Musikern componirt wurden und sich beim Volk einbürgerten, sondern in den wirklich aus dem Volk hervorgegangenen Liedern findet sich diese stufenweise Verbindung der äussern melodischen Töne der Tonart niemals. Diese instinktive Feinfühligkeit des Volkes wurde von den Musikern wenig oder nicht beachtet. Wir dürfen sie aber wohl als einen Beweis mit anführen, dass unsere Auffassung und Darstellung der Tonarten die richtige sei.

Um beim Uebergang in die nächst höhere Tonregion den Schritt von a, dem oberen melodischen Ton von der „Quinte“ der tonischen Harmonie, zum h, dem unteren melodischen Ton von der „Oktave“ des Grundtones, machen zu können, ist eine Umdeutung des a zu einem melodischen Ton zweiten Grades nothwendig. Der Ton h muss als Terz des Akkordes g h d gedacht werden und a als unterer melodischer Ton von h. Eine andere Umdeutung, die zur leichten Ausführung des Uebergangs in Betracht kommen könnte, nämlich sich die „Quinte“ g als Grundton der Harmonie g h d



zu denken, hebt die C-Tonart auf und wird das folgende höhere c als nicht schlussfähig erscheinen lassen, sondern ihm nur die Bedeutung eines melodischen Tones geben. Nur durch eine neue Umdeutung erhält c wieder die Bedeutung der Tonika. Beim Uebergang in die nächst tiefere Tonregion muss der Ton h eine Umdeutung zu einem melodischen Tone zweiten Grades erfahren; h muss als oberer melodischer Ton von a als „Terz“ des Akkordes f a c gedacht werden, um nach a fortschreiten zu können. Eine andere Umdeutung, welche zur Erleichterung des Uebergangs möglich wäre, sich c als „Terz“ des tonischen Dreiklangs a c e zu denken, wodurch die Folge c h a leicht fassbar wird, bedingt eine wiederholte Umdeutung; der Ton a muss aus der Tonikabedeutung in die Bedeutung des oberen melodischen Tones der „Quinte“ g gesetzt werden. Um keinem Missverständniss Raum zu geben, sei nochmals besonders hervorgehoben, dass beim Uebergang in die höhere Tonregion die Terz des Akkordes g h d nicht im harmonischen Sinn zu nehmen ist, sondern dass h nur als Leitton zu c gedacht sein kann; ebenso ist beim Abwärtsgehen der Ton a nur als oberer melodischer Ton von g zu verstehen. In keinem der beiden Fälle darf die Tonika verlassen werden, weil sonst die Grundlage unseres Baues aufgegeben würde.

Bei der passiven Tonart ist der Uebergang noch viel schwieriger herzustellen, weil eine Umdeutung sich nicht als brauchbar erweist, sondern ein neuer Ton eingeführt werden muss, welcher zu dem harmonischen Ton in keiner genügenden melodischen Beziehung steht. In der passiven C-Tonart ist beim Uebergang in die nächst höhere Tonregion ein a als unterer melodischer Ton von h nöthig; a kann aus schon früher erwähnten Gründen nicht als oberer melodischer Ton von g gebraucht werden, sondern es ist ausschliesslich der Ton a als solcher anzuwenden. Dieser kann nicht als



unterer melodischer Ton zweiten Grades für den Ton h auftreten, weil er zu weit entfernt liegt und nicht dissonant zum h klingt. Somit bleibt nichts übrig für einen stufenweisen Uebergang, als einen neuen Ton einzuführen und zwar, um dem Leittonbedürfniss zu genügen, einen unteren melodischen Ton zum h — den Ton a —, so dass der obere melodische Ton der „Quinte“ ganz wegfällt. Von der Schwierigkeit dieses Uebergangs wird sich schon jeder beobachtende Lehrer überzeugt haben.

Viel leichter verständlich und ausführbar scheint der Uebergang in die tiefere Tonregion, weil hier die Abwärtsbildung der passiven Tonart zum Ausdruck kommt. Der Ton b, welcher anstatt des Leittons h zur Anwendung kommen muss, kann zwar nur als oberer melodischer Ton zweiten Grades zum as aufgefasst werden — c verliert also seinen unteren melodischen Ton, wie beim Aufwärtsgang seinen oberen melodischen Ton verliert — der Ton b nach dem c entspricht aber der Tonart, welche sich von c abwärts bildet (der passiven F-Tonart) und wird vom Ohr in diesem Sinn leicht verstanden und als neutraler Ton zwischen c und as aufgefasst; deshalb fällt auch dem ungeübten Schüler dieser Uebergang viel weniger schwer, als der Uebergang aufwärts. Die Erleichterung des Verständnisses geht aber vor sich auf Kosten der Tonart; es ist nicht mehr die passive C-Tonart, sondern die passive F-Tonart, welche durch die Folge c — b — as sich geltend macht; nur durch eine Umdeutung des melodischen Tones g zum harmonischen Ton tritt die C-Tonart in ihr Recht. Ohne diese Umdeutung wird das Ohr den Schluss auf f verlangen und folgerichtig nach dem f kein es sondern ein e hören wollen. Wird der Ton b als melodischer Ton zweiten Grades zum as aufgefasst, wie die Tonart es einzig gestattet, so ist die Verbindung abwärts kaum weniger leicht, als die durch den Ton a





hergestellte Verbindung aufwärts. — Durch eine verständige Berücksichtigung des rhythmischen Gefühls wird sich beim Tonleiternsingen für Anfänger eine wesentliche Erleichterung bei den Uebergängen in die nächste Tonregion erzielen lassen. Man darf nur die harmonischen Töne auf die guten Zeittheile und die melodischen Töne auf die schlechten Zeittheile bringen, so dass die beiden melodischen Töne, welche zwischen Grundton und „Quinte“ liegen, nur die Hälfte vom Werth der andern melodischen Töne gelten.



Das Gefühl für die harmonischen Töne wird hierdurch ganz bestimmt festgehalten, während es beim Auftreten von melodischen Tönen auf guten Zeittheilen leicht unbestimmt wird und der unsichere Anfänger geneigt sein wird, den Ton auf dem guten Zeittheil als harmonischen zu empfinden und den nachfolgenden als melodischen. So wird es ihm z. B. viel schwerer, die Tonleitern in folgenden rhythmischen Gestaltungen zu singen :



X.

Die Akkordbildung in der Tonart.

Durch das gleichzeitige Auftreten von melodischen und harmonischen, sowie von mehreren



melodischen Tönen allein entstehen Zusammenklänge in der Tonart, welche der Harmonie nicht gleichstehen können, weil sie eine Folge erwarten lassen, also nicht als Schlussakkorde anwendbar sind. Wir nennen diese Zusammenklänge Akkorde im Gegensatz zur Harmonie, dem Zusammenklang der harmonischen Töne der Tonart, auf welchem allein geschlossen werden kann.

Alle Akkorde sind dissonant in der Tonart. Als Erscheinungen an und für sich betrachtet, sind sie entweder consonirend oder dissonirend. Consonirend nennen wir alle Akkorde, welche fähig sind, in harmonischer Eigenschaft aufzutreten, dissonirend alle die, welchen diese Fähigkeit abgeht. Die consonirenden Akkorde sind von hervorragender Wichtigkeit; ihre Anwendung ist naturgemäss eine weit häufigere als die Anwendung der dissonirenden Akkorde. Weil die consonirenden Akkorde harmonisch in sich, aber dissonant in der Tonart sind, so erscheinen sie als eine wunderbare Verschmelzung des harmonischen und melodischen Elements und vermögen deshalb gleichzeitig dem harmonischen und melodischen Empfinden volle Befriedigung zu gewähren. Bei den dissonirenden Akkorden erscheint das harmonische Empfinden in geringerem oder in höherem Grad gestört, hingegen wird dem melodischen Empfinden eine grössere Befriedigung gewährt. Wie schon früher erwähnt, gewährt die Harmonie selbst dem harmonischen Empfinden volles Genüge; sie vermag aber keinen zwingenden Einfluss auf das melodische Empfinden auszuüben.

Nach der Zahl der zusammenklingenden Töne sind ohne Anwendung von melodischen Tönen zweiten Grades in der den offenen Tonarten zwei- bis siebenstimmige Akkorde möglich, in den geschlossenen Tonarten aber zwei- bis neunstimmige Akkorde. Mit der Zahl der Töne wächst die Schwierigkeit der Auffassung. Die



Auffassung von zwei-, drei- und vierstimmigen Akkorden genügt im Allgemeinen zur musikalischen Bildung; fünf-, sechs- und siebenstimmige Akkorde finden schon bei den meisten Hörern kein Verständniss mehr. Acht- und neunstimmige Akkorde dürften als die Grenze für die Verständlichkeit zu bezeichnen sein. Das Gehör muss so weit ausgebildet sein, dass es fähig ist, harmonische und melodische Elemente scharf von einander zu unterscheiden, auch wenn sie gleichzeitig auftreten, sonst erscheinen sie ihm als ganz unfassbare, somit unsinnige Zusammenklänge.

XI.

Die Zweiklänge der offenen Tonarten.

Der Zusammenklang zweier Stimmen auf einem Ton (Einklang) und der Zusammenklang eines Tones mit dem gleichnamigen Ton einer andern Tonregion (Oktave) bilden den Uebergang von der Einstimmigkeit zur Zweistimmigkeit. Bei den folgenden Zusammenstellungen sind sowohl diese als auch die entsprechenden Uebergänge zur Drei-, Vierstimmigkeit u. s. w. nicht erwähnt, sondern es sind die Zusammenklänge nach der Zahl ihrer verschiedenen Töne benannt.

Die Zweiklänge der Tonart sind entweder unvollständige harmonische Bildungen oder sie sind Zusammenklänge von melodischer Kraft, welche sich darin äussert, dass sie die Nothwendigkeit des Fortschreitens von einem oder auch von beiden Tönen zur Empfindung bringen, je nachdem sie aus einem harmonischen und einem melodischen Ton oder aus zwei melodischen Tönen bestehen.

In einer Tonregion der aktiven C-Tonart (aktiven Tonart I)

f G a	6 8 10
d E f	3 5 6
h C d	12 1 3

finden wir folgende Zweiklänge:



a) consonirende:

1) aus zwei harmonischen Tönen bestehend:

C—E, C—G, E—G | 1—5, 1—8, 5—8

2) aus einem harmonischen und einem melodischen Ton bestehend:

C—f, C—a, h—E | 1—6, 1—10, 12—5
E—a, h—G, d—G | 5—10, 12—8, 2—8

3) aus zwei melodischen Tönen bestehend:

h—d, d—f, d—a, f—a | 12—3, 3—6, 3—10, 6—10

b) dissonirende:

1) aus einem harmonischen und einem melodischen Ton bestehend:

h—C, C—d, d—E | 12—1, 1—3, 3—5
E—f, f—G, G—a | 5—6, 6—8, 8—10

2) aus zwei melodischen Tönen bestehend:

h—f, h—a | 12—6, 12—10

In einer Tonregion der passiven C-Tonart (passiven Tonart I):

f G as	6 8 9
d Es f	3 4 6
h C d	12 1 3

finden wir folgende Zweiklänge:

a) consonirende:

1) aus zwei harmonischen Tönen bestehend:

C—Es, C—G, Es—G | 1—4, 1—8, 4—8

2) aus einem harmonischen und einem melodischen Ton bestehend:

C—f, C—as, h—Es | 1—6, 1—9, 12—4
Es—as, h—G, d—G | 4—9, 12—8, 3—8

3) aus zwei melodischen Tönen bestehend:

h—d, h—as, d—f, f—as | 12—3, 12—9, 3—6, 6—9



b) dissonirende:

- 1) aus einem harmonischen und einem melodischen
Ton bestehend:

h—C, C—d, d—Es	12—1, 1—3, 3—4
Es—f, f—G, G—as	4—6, 6—8, 8—9

- 2) aus zwei melodischen Tönen bestehend:

h—f, d—as	12—6, 3—9
-----------	-----------

Wir finden also in jeder offenen Tonart 3 harmo-
nische (schlussfähige), 10 consonirende und 8 dissonirende
Zweiklänge.

XII.

Die Zweiklänge der geschlossenen Tonarten.

In der aktiven C-Tonart (aktiven Tonart I)

fis G as	6 8 9
dis E f	4 5 6
h C des	12 1 2



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

finden wir folgende Zweiklänge, welche nicht in der
offenen Tonart vorkommen:

a) consonirende:

- 1) aus einem harmonischen und einem melodischen
Ton bestehend:

C—dis, C—as, des—E	1—4, 1—9, 2—5
E—as, dis—G	5—9, 4—8

- 2) aus zwei melodischen Tönen bestehend:

h—dis, h—fis, h—as, des—f
des—fis, des—as, dis—fis, dis—as, f—as

12—4, 12—7, 12—9, 2—6
2—7, 2—9, 4—7, 4—9, 6—9

b) dissonirende:

- 1) aus einem harmonischen und einem melodischen
Ton bestehend:

C—des, C—fis, des—G, dis—E
E—fis, fis—G, G—as



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1—2, 1—7, 2—8, 4—5

5—7, 7—8, 8—9

2) aus zwei melodischen Tönen bestehend:

h—des, des—dis, dis—f		12—2, 2—4, 4—6
f—fis, fis—as		6—7, 7—9

In der passiven C-Tonart (passiven Tonart I):

fis G as		7 8 9
d Es fes		3 4 5
h C des		12 1 2

finden wir folgende Zweiklänge, welche nicht in der offenen Tonart vorkommen:

a) consonirende:

1) aus einem harmonischen und einem melodischen Ton bestehend:

C—fes, Es—fis, fes—G		1—5, 4—7, 5—8
----------------------	--	---------------

2) aus zwei melodischen Tönen bestehend:

h—fes, h—fis, des—fes, des—fis
des—as, d—fis, fes—as

12—5, 12—7, 2—5, 2—7

2—9, 3—7, 5—9

b) dissonirende:

1) aus einem harmonischen und einem melodischen Ton bestehend:

C—des, C—fis, des—Es		1—2, 1—7, 2—4
des—G, Es—fes, fis—G		2—8, 4—5, 7—8

2) aus zwei melodischen Tönen bestehend:

h—des, des—d, d—fes,		12—2, 2—3, 3—5
fes—fis, fis—as		5—7, 7—9

Wir finden also in jeder geschlossenen aktiven Tonart noch 14 consonirende und 12 dissonirende Zweiklänge, in jeder geschlossenen passiven Tonart noch 10 consonirende und 11 dissonirende Zweiklänge.



XIII.

Die Zweiklänge der gemischten und der unvollständigen geschlossenen Tonarten.

Wir finden als bisher noch nicht erwähnte Zweiklänge in derartigen Gestaltungen der aktiven C-Tonart nur noch folgende, aus zwei melodischen Tönen bestehend:

a) consonirende:

des—a, d—fis, fis—a | 2—10, 3—7, 7—10

b) dissonirende:

des—d, d—dis, d—as, dis-a | 2—3, 3—4, 3—9, 4—10

In der passiven C-Tonart finden wir noch folgende bisher nicht erwähnte Zweiklänge aus 2 melodischen Tönen bestehend:

b) consonirend:

des—f | 2—6

b) dissonirend:

fes—f, f—fis | 5—6, 6—7.

Es sind also in der aktiven Tonart noch 3 consonirende und 4 dissonirende Zweiklänge, in der passiven Tonart noch 1 consonirender und 2 dissonirende Zweiklänge ausser den schon früher erwähnten zu finden.

Die Anzahl der Zweiklänge der aktiven Tonart beläuft sich im Ganzen auf 54, nämlich 3 harmonische, 27 consonirende und 24 dissonirende, — die der passiven Tonart aber 45, nämlich 3 harmonische, 21 consonirende und 21 dissonirende.

XIV.

Die Anwendung der Zweiklänge.

Die Zweiklänge sind die einfachsten Akkordbildungen, aus deren Verbindung sich alle mehrstimmigen Akkorde ergeben. Da bei allen Akkorden die Beziehungen der Töne zur Tonart die gleichen bleiben,



so scheint es am zweckmässigsten, dieselben bei der einfachsten Akkordbildung näher zu erörtern.

Von den harmonischen Zweiklängen erscheinen nur die zuerst genannten, welche aus Grundton und Terz (1 und 5 oder 1 und 4) bestehen, zur Schlussbildung vollkommen genügend, da in ihnen sowohl die Tonart als auch ihr Charakter bestimmt zu erkennen ist. Die Zweiklänge, aus Grundton und „Quinte“ (1 und 8) bestehend, lassen den Charakter der Tonart, aktiv oder passiv, unbestimmt; die Zweiklänge, aus „Terz“ und „Quint“ (5 und 8 oder 4 und 8) bestehend, lassen durch den Mangel der „Tonika“ nur eine bedingte Befriedigung aufkommen.

Die Fortschreitung der harmonischen Zweiklänge ist eine sehr freie; jeder einzelne Ton kann zu jedem Ton der Tonart fortschreiten. Hieraus ergibt sich, dass auf einen harmonischen Zweiklang jeder andere Zweiklang der Tonart folgen kann. Manche dieser Fortschreitungen finden aber äusserst selten Anwendung, nämlich die Fortschreitungen zu dissonirenden Zweiklängen, welche aus einem neutralen und einem neben ihm liegenden Leitton bestehen, z. B. des—d oder d—dis (2—3 oder 3—4) in der aktiven C-Tonart, fes—f oder f—fis (5—6 oder 6—7) in der passiven Tonart. Diese Zweiklänge sind nicht nur in der Tonart dissonant, sondern sie sind auch an und für sich sehr stark dissonirend. Durch diese zweifache Art der Dissonanz werden sie dem Ohr sehr schwer verständlich und finden deshalb mit Recht nur selten Anwendung. Die gleich stark dissonirenden Zweiklänge, welche aus einem harmonischen und einem melodischen Ton bestehen, sind dem Ohr leichter verständlich, da sie in dem harmonischen Ton eine Stütze für die Empfindung der Tonart enthalten, z. B. h—C, E—f, fis—G (12—1, 5—6, 7—8). In der Regel finden bei solchen Zweiklängen die melodischen Töne in einer höheren Ton-



region Anwendung, doch werden sie auch in der gleichen oder in tieferen Tonregionen gebraucht, wenn auch auf Kosten des besseren Klanges. — Schwächer dissonirende Zweiklänge, welche aus zwei nicht unmittelbar neben einander liegenden Leittönen bestehen, werden als Folge von harmonischen Zweiklängen häufiger angewendet, z. B. des—dis, h—a (2—4, 12—10) in der aktiven C-Tonart, fes—fis, fis—as (5—7, 7—9) in der passiven C-Tonart. Wenn sie auch in der Tonart stark dissonant sind, so ist ihr Zusammenklang doch nicht so stark dissonirend, dass sie allzuschwer verständlich werden. Am häufigsten schreiten die harmonischen Zweiklänge zu consonirenden Zweiklängen der Tonart fort. Als solche sind auch die Zweiklänge bezeichnet, welche eine „reine Quart“ bilden, z. B. C—f, d—G (1—6, 3—8), weil sie die Fähigkeit haben, in harmonischem Sinn aufgefasst zu werden. Ihre Wirkung auf das Gehör ist aber keine befriedigende, und sie werden deshalb von manchen Theoretikern zu den dissonirenden Zweiklängen gezählt. Der Grund des unbefriedigenden Klanges liegt in der Stellung der beiden Töne zu einander.

Das Ohr fasst den tieferen Ton immer als Grundton auf, zu welchem als harmonische Töne die „Terz“ und die „Quinte“ (5 oder 4 und 8) gehören; die „Quart“ (6) erscheint ihm als eine Dissonanz zum Grundton. Nun ist aber bei den erwähnten Zweiklängen, wenn sie im harmonischen Sinn aufgefasst werden, der tiefere Ton als die „Quinte“ und der höhere als der Grundton, bzw. als dessen „Octave“ zu verstehen, welcher Widerspruch mit der natürlichen Auffassung des Ohres eine Zwitterstellung dieser Zweiklänge als möglich erscheinen lässt. Diese hört aber sofort auf, wenn ein tieferer Grundton eintritt, welcher die „Quinte“ zweifellos als solche zur Empfindung bringt. Wären diese Zweiklänge wirklich dissonirend, so könnte diese Eigenschaft durch den Hinzutritt eines dritten Tones nicht aufgehoben



werden, sondern höchstens etwas gemildert erscheinen. — Bei allen consonirenden Zweiklängen, welche aus einem harmonischen und einem melodischen Ton bestehen, ist das Fortschreiten des letzteren zu seinem harmonischen Ton das Natürlichste, z. B. C—f schreitet nach C—E oder nach C—G (1—6 nach 1—5 oder 1—8); es ist aber auch die Fortschreitung des harmonischen Tones zu einem melodischen gut anwendbar, z. B. C—f nach d—f oder h—f (1—6 nach 3—6 oder 12—6) und auch ein gleichzeitiges Fortschreiten des melodischen Tones zu einem harmonischen Ton, z. B. C—f nach h—G oder h—E oder d—g (1—6 nach 12—8 oder 12—5 oder 3—8). Die consonirenden Zweiklänge, welche aus zwei melodischen Tönen bestehen, schreiten am natürlichsten zu den nächstliegenden harmonischen Zweiklängen fort, z. B. d—f nach C—E oder E—G oder C—G (3—6 nach 1—5 oder 5—8 oder 1—8). Es kann aber auch eine Stimme zum harmonischen Ton fortschreiten und die andere bleiben, z. B. d—f nach C—f oder d—G oder d—E oder E—f (3—6 nach 1—6 oder 3—8 oder 3—5 oder 5—6). Auch der Fortschritt zu anderen melodischen Tönen ist möglich, z. B. d—f nach h—d oder f—a oder h—as oder dis—fis (3—6 nach 12—3 oder 6—10 oder 12—9 oder 4—7). Haben die aus melodischen Tönen bestehenden Zweiklänge die Fähigkeit in harmonischer Bedeutung als Grundton und Quinte aufgefasst zu werden, so ist ihr Fortschreiten zu den harmonischen Tönen entweder kein gleichzeitiges, oder sie dürfen nicht als melodische Töne von Grundton und Quinte erscheinen; so schreitet z. B. d—a entweder nach d—G oder E—a oder C—a (3—10 nach 3—8 oder 5—8 oder 1—10) oder beide Töne gleichzeitig nach E—G (5—8). Das Fortschreiten nach C—G wäre schlecht, weil sowohl d—a als C—G vom Ohr als Grundton und „Quinte“ verstanden werden und das Bewusstsein der



Tonart zu stark gefährdet wird, wenn beide Zweiklänge unvermittelt nebeneinandergestellt werden.

Von den dissonirenden Zweiklängen, welche aus einem harmonischen und einem melodischen Ton bestehen, enthalten eine Anzahl neben dem harmonischen Ton den melodischen Ton eines anderen harmonischen Tones; diese haben ihre natürlichste Fortschreitung in der Bewegung des melodischen Tones zu seinem harmonischen Tone, z. B. C—d nach C—E (1—3 nach 1—5) oder f—G nach E—G (6—8 nach 5—8). Es kann jedoch auch der harmonische Ton zu einem melodischen Ton fortschreiten, z. B. C—d nach h—d (1—3 nach 12—3) oder f—G nach f—as (6—8 nach 6—9) und kann auch gleichzeitig damit der melodische Ton zu einem harmonischen oder andern melodischen Ton fortschreiten, z. B. C—d nach h—E oder h—f (1—3 nach 12—5 oder 12—6) oder f—G nach E—a oder d—as (6—8 nach 5—10 oder 3—9).

Wenn neben dem harmonischen Ton ein nur zu ihm gehöriger melodischer Ton vorkommt, so schreitet der Zweiklang entweder zum Einklang fort, z. B. h—C nach C—C (12—1 nach 1—1) oder es folgt ein consonirender Zweiklang durch stufenweises Fortschreiten des melodischen Tones zu einem andern melodischen Ton, z. B. h—C nach a—C (12—1 nach 10—1), G—a nach G—h (8—10 nach 8—12) oder auch durch Fortschreiten des harmonischen Tones zu einem melodischen Ton, z. B. h—C nach h—d (12—1 nach 12—3) oder G—a nach f—a (8—10 nach 6—10).

Besondere Erwähnung verdienen die Zweiklänge h—f und d—as (12—6 und 3—9), welche aus einem innern und einem äussern melodischen Ton bestehen. Das Ohr bezieht bei diesen beiden Zweiklängen den innern melodischen Ton, obwohl er ein neutraler Ton ist, immer auf die „Terz“ der Harmonie und empfindet ein anderes Fortschreiten als zu derselben als unna-



türlich. $h-f$ schreitet nach $C-E$ oder $C-Es$ (12—6 nach 1—5 oder 1—4), $d-as$ nach $Es-G$ oder $E-G$ (3—9 nach 4—8 oder 5—8). Das Fortschreiten nach $C-G$ (1—8) würde in beiden Fällen viel weniger befriedigend klingen. — Zweiklänge, welche aus zwei Leittönen eines harmonischen Tones bestehen, schreiten zu diesem fort, z. B. $h-des$ nach $C-C$ (12—2 nach 1—1) oder $dis-f$ nach $E-E$ (4—6 nach 5—5). Zweiklänge, welche aus einem neutralen Ton und dem Leitton neben demselben bestehen, schreiten zu zwei harmonischen Tönen fort, der Leitton zu seinem harmonischen Ton und der neutrale Ton zu dem andern harmonischen Ton, auf welchen er sich noch beziehen kann, z. B. $des-d$ nach $C-Es$ oder $C-E$ (2—3 nach 1—4 oder 1—5).

Der grosse Reichthum an Fortschreitungen der Zweiklänge wächst noch ungemein durch die Fähigkeit der consonirenden Zweiklänge, vorübergehend im harmonischen Sinn aufgefasst zu werden und dann alle Freiheiten im Fortschreiten zu haben, welche die harmonischen Zweiklänge besitzen.

Je vielstimmiger die Akkorde werden, desto beschränkter werden sie in ihrem Fortschreiten. Schon bei den Vierklängen finden wir keinen einzigen consonirenden Akkord mehr; jeder neue Ton mehr im Akkord ist eine neue Dissonanz und schränkt die Bewegung mehr ein.

Alle mehrstimmigen Akkorde sind aus Zweiklängen zusammengesetzt; bei allen Zusammenklängen bleiben die Beziehungen der Töne zur Tonart die gleichen. Es werden deshalb bei den mehrstimmigen Akkorden, von welchen späterhin die Rede ist, keine ausführlicheren Erörterungen über deren Fortschreiten gebracht, sondern es wird in den folgenden Capiteln hauptsächlich bezweckt, eine Uebersicht über den grossen Reichthum an Akkorden zu geben, welcher sich in jeder aktiven und



passiven Tonart zeigt. An geeigneten Beispielen von ungewöhnlichen Akkordverbindungen aus der praktischen Musik soll deren Berechtigung nachgewiesen werden, welche man nach einer andern Auffassung der Tonart, als die unsere ist, entweder nur sehr schwer oder ganz unmöglich erkennen kann.

XV.

Die dreistimmigen Akkorde (Dreiklänge) der offenen Tonarten.

In einer Tonregion der aktiven C-Tonart (aktiven Tonart I):

f	G	a	6	8	10
d	E	f	3	5	6
h	C	d	12	1	3

finden wir ausser der Harmonie selbst noch die folgenden dreistimmigen Akkorde:

a) consonirende:

1) aus zwei harmonischen und einem melodischen Ton bestehend:

C—E—a, h—E—G | 1—5—10, 12—5—8

2) aus einem harmonischen und zwei melodischen Tönen bestehend:

C—f—a, h—d—G | 1—6—10, 12—3—8

3) aus drei melodischen Tönen bestehend:

d—f—a | 3—6—10

b) dissonirende:

1) aus zwei harmonischen Tönen und einem melodischen Ton des dritten harmonischen Tones bestehend:

C—E—f, C—d—G, C—f—G, d—E—G,
1—5—6, 1—3—8, 1—6—8, 3—5—8.



- 2) aus einem harmonischen Ton und zwei melodischen Tönen eines oder der beiden andern harmonischen Töne bestehend:

h—d—E, h—E—f, h—E—a, h—f—G,
C—d—f, C—d—a, d—E—f, d—E—a,
d—f—G, E—f—a,

12—3—5, 12—5—6, 12—5—10, 12—6—8,
1—3—6, 1—3—10, 3—5—6, 3—5—10,
3—6—8, 5—6—10.

- 3) aus drei melodischen Tönen bestehend:

h—d—f, h—d—a, h—f—a,
12—3—6, 12—3—10, 12—6—10.

- 4) aus zwei harmonischen Tönen und dem melodischen Ton eines derselben bestehend:

h—C—E, h—C—G, C—d—E, C—G—a,
E—f—G, E—G—a,

12—1—5, 12—1—8, 1—3—5, 1—8—10,
5—6—8, 5—8—10.

- 5) aus einem harmonischen Ton und dessen melodischen Ton und dem melodischen Ton eines andern harmonischen Tones bestehend:

h—C—d, h—C—f, h—C—a, h—G—a,
d—G—a, f—G—a,

12—1—3, 12—1—6, 12—1—10, 12—8—10,
3—8—10, 6—8—10.

Dies sind zusammen 5 consonirende und 29 dissonirende Dreiklänge.

In einer Tonregion der passiven C-Tonart (passiven Tonart I)

f G as	6 8 9
d Es f	3 4 6
h C d	12 1 3

finden wir ausser der Harmonie noch folgende Dreiklänge:



a) consonirende:

- 1) aus zwei harmonischen und einem melodischen
Ton bestehend:

C—Es—as | 1—4—9

- 2) aus einem harmonischen und zwei melodischen
Tönen bestehend:

h—d—G, C—f—as, h—Es—as.


12—3—8, 1—6—9, 12—4—9.

b) dissonirende:

- 1) aus zwei harmonischen Tönen und einem melodischen
Ton des dritten harmonischen Tons bestehend:

h—Es—G, C—Es—f, C—d—G, C—f—G, d—Es—G.
12—4—8, 1—4—6, 1—3—8, 1—6—8, 3—4—8.

- 2) aus einem harmonischen Ton und zwei melodischen
Tönen eines oder der beiden andern harmonischen
Töne bestehend:

h—d—Es, h—Es—f,  h—f—G, C—d—f, C—d—as,
d—Es—f, d—Es—as, d—f—G, Es—f—as.

12—3—4, 12—4—6, 12—6—8, 1—3—6, 1—3—9,
3—4—6, 3—4—9, 3—6—8, 4—6—9.

- 3) aus drei melodischen Tönen bestehend:

h—d—f, h—d—as, h—f—as, d—f—as.

12—3—6, 12—3—9, 12—6—9, 3—6—9.

- 4) aus zwei harmonischen Tönen und dem harmonischen
Ton eines derselben bestehend:

h—C—Es, h—C—G, C—d—Es, C—G—as,
Es—f—G, Es—G—as.

12—1—4, 12—1—8, 1—3—4, 1—8—9,
4—6—8, 4—8—9.

- 5) aus einem harmonischen Ton und dessen melodischen
Ton und dem melodischen Ton eines andern harmonischen
Tons bestehend:

h—C—d, h—C—f, h—C—as, h—G—as,
d—G—as, f—G—as.



12—1—3, 12—1—6, 12—1—9, 12—8—9,
3—8—9, 6—8—9.

Dies sind zusammen 4 consonirende und 30 dissonirende Dreiklänge. — Ein consonirender und 9 dissonirende Dreiklänge sind in der aktiven und passiven Tonart gleich. Mit Einrechnung der beiden Harmonien finden wir in den zwei offenen Tonarten 10 consonirende und 50 dissonirende Dreiklänge.

XVI.

Die dreistimmigen Akkorde (Dreiklänge) der geschlossenen Tonarten.

In einer Tonregion der aktiven C-Tonart (aktiven Tonart I)

fis G as	7 8 9
dis E f	4 5 6
h C des	12 1 2

finden wir ausser den schon in der offenen Tonart erwähnten Dreiklängen noch folgende andere:

a) consonirende:

1) aus harmonischen und melodischen Tönen bestehend:

C—dis—G, C—f—as, C—dis—as,
h—E—as, des—E—as.

1—4—8, 1—6—9, 1—4—9,
12—5—9, 2—5—9.

2) aus drei melodischen Tönen bestehend:

h—dis—fis, h—dis—as, des—f—as.
12—4—7, 12—4—9, 2—6—9.

b) dissonirende:

1) aus zwei harmonischen Tönen und einem Leitton des dritten harmonischen Tons bestehend:

C—Es—fis, C—E—as, des—E—G,
1—5—7, 1—5—9, 2—5—8.



2) aus einem harmonischen Ton und zwei Leittönen
des einen oder der beiden andern harmonischen Töne
bestehend:

h—des—E, h—E—fis	12—2—5, 12—5—7
h—des—G, h—dis—G	12—2—8, 12—4—8
C—dis—f, C—dis—fis	1—4—6, 1—4—7
C—f—fis, C—fis—as	1—6—7, 1—7—9
des—E—fis, des—f—G	2—5—7, 2—6—8
des—dis—G, dis—f—G	2—4—8, 3—6—8
E—fis—as	5—7—9

3) aus drei melodischen Tönen bestehend:

h—des—dis, h—des—f	12—2—4, 12—2—6
h—des—fis, h—des—as	12—2—7, 12—2—9
h—dis—f, h—f—as	12—4—6, 12—6—9
h—fis—as, des—dis—f	12—7—9, 2—4—6
des—dis—fis, des—dis—as	2—4—7, 2—4—9
des—f—fis, des—fis—as	2—6—7, 2—7—9
dis—f—fis, dis—f—as	4—6—7, 4—6—9
dis—fis—as, f—fis—as	4—7—9, 6—7—9

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

4) aus zwei harmonischen Tönen und einem Leitton
von einem derselben bestehend:

C—des—E, C—des—G	1—2—5, 1—2—8
C—dis—E, C—fis—G	1—4—5, 1—7—8
C—G—as, dis—E—G	1—8—9, 4—5—8
E—fis—G, E—G—as	5—7—8, 5—8—9

5) aus einem harmonischen Ton und dessen Leitton und
dem Leitton eines andern harmonischen Tones
bestehend:

h—C—dis, h—C—fis	12—1—4, 12—1—7
h—C—as, h—dis—E	12—1—9, 12—4—5
h—fis—G, h—G—as,	12—7—8, 12—8—9
C—des—dis, C—des—f	1—2—4, 1—2—6
C—des—fis, C—des—as	1—2—7, 1—2—9
des—dis—E, des—E—f	2—4—5, 2—5—6



des — fis — G, des — G — as	2 — 7 — 8, 2 — 8 — 9
dis — E — fis, dis — E — as	4 — 5 — 7, 4 — 5 — 9
dis — fis — G, dis — G — as	4 — 7 — 8, 4 — 8 — 9
E — f — fis, E — f — as	5 — 6 — 7, 5 — 6 — 9
f — fis — G, f — G — as	6 — 7 — 8, 6 — 8 — 9

6) aus einem harmonischen Ton und dessen beiden
Leittönen bestehend:

h — C — des, dis — E — f	12 — 1 — 2, 4 — 5 — 6
fis — G — as	6 — 8 — 9

Diese sind zusammen noch 8 consonirende und 64 dissonirende Dreiklänge, welche nicht in der offenen activen C-Tonart vorkommen.

In einer Tonregion der passiven C-Tonart (passiven Tonart I):

fis G as	7 8 9
d Es fes	3 4 5
h C des	12 1 2

finden wir noch folgende in der offenen Tonart nicht vorkommende Dreiklänge:

a) consonirende:

1) aus harmonischen und melodischen Tönen bestehend:

C — fes — G, h — Es — fis	1 — 5 — 8, 12 — 4 — 7
h — fes — G	12 — 5 — 8

2) aus drei melodischen Tönen bestehend:

h — d — fis, h — fes — as	12 — 3 — 7, 12 — 5 — 9
des — fes — as	2 — 5 — 9

b) dissonirende:

1) aus zwei harmonischen Tönen und einem Leitton des dritten harmonischen Tons bestehend:

C — Es — fis, des — Es — G	1 — 4 — 7, 2 — 4 — 8
----------------------------	----------------------

2) aus einem harmonischen Ton und zwei Leittönen des einen oder der beiden andern harmonischen Töne bestehend:

h — des — Es, h — des — G	12 — 2 — 4, 12 — 2 — 8
C — d — fes, C — d — fis	1 — 3 — 5, 1 — 3 — 7



C—fes—fis, C—fes—as	1—5—7, 1—5—9
C—fis—as, des—Es—fis	1—7—9, 2—4—7
des—Es—as, des—d—G	2—4—9, 2—3—8
des—fes—G, d—fes—G	2—5—8, 3—5—8
Es—fis—as	4—7—9

3) aus drei melodischen Tönen bestehend:

h—des—d, h—des—fes	12—2—3, 12—2—5
h—des—fis, h—des—as	12—2—7, 12—2—9
h—fes—fis, h—fis—as	12—5—7, 12—7—9
des—d—fes, des—d—fis	2—3—5, 2—3—7
des—d—as, des—fes—fis	2—3—9, 2—5—7
des—fis—as, d—fes—fis	2—5—9, 3—5—7
d—fes—as, d—fis—as	3—5—9, 3—7—9
fes—fis—as	5—7—9

4) aus zwei harmonischen Tönen und dem Leitton
eines derselben bestehend:

C—des—Es, C—des—G	1—2—4, 1—2—8
C—Es—fes, C—fis—G	1—4—5, 1—7—8
Es—fes—G, Es—fis—G	4—5—8, 4—7—8

5) aus einem harmonischen Ton und seinem Leitton
und dem Leitton eines andern harmonischen Tons
bestehend:

h—C—fes, h—C—fis	12—1—5, 12—1—7
h—Es—fes, h—fis—G	12—4—5, 12—7—8
C—des—d, C—des—fes	1—2—3, 1—2—5
C—des—fis, C—des—as	1—2—7, 1—2—9
des—d—Es, des—Es—fes	2—3—4, 2—4—5
des—fis—G, des—G—as	2—7—8, 2—8—9
d—Es—fis, d—fis—G	3—4—7, 3—7—8
Es—fes—fis, Es—fes—as	4—5—7, 4—5—9
fes—fis—G, fes—G—as	5—7—8, 5—8—9

6) aus einem harmonischen Ton und dessen beiden
Leittönen bestehend:

h—C—des, d—Es—fes	12—1—2, 3—4—5
fis—G—as	7—8—9.



Dies sind zusammen 6 consonirende und 56 dissonirende Dreiklänge, welche nicht in der offenen passiven Tonart vorkommen.

Von den Dreiklängen der beiden geschlossenen Tonarten sind gleich in den Tönen, aber verschieden in ihren Beziehungen zur Tonart folgende consonirende Dreiklänge:

Active C-Tonart:

1) geschlossen:

h—dis—fis ist gleich mit h—Es—fis,
h—E—as,
des—E—as,

2) offen:

h—E—G,
C—E—G,

3) geschlossen:

C—dis—G,
C—dis—as,
[C—f—as,]
h—dis—as,

Passive C-Tonart:

1) geschlossen:

h—fes—as,
des—fes—as,

2) geschlossen:

h—fes—G,
C—fes—G,

3) offen:

C—Es—G,
C—Es—as,
[C—f—as,]
h—Es—as.

Active Tonart I:

1) geschlossen:

12—4—7 ist gleich mit 12—**4**—7,
12—**5**—9,
2—**5**—9,

2) offen:

12—**5**—8,
1—**5**—8,

3) geschlossen:

1—4—8,
1—4—9,
[**1**—6—9,]
12—4—9,

Passive Tonart I:

1) geschlossen:

12—**4**—7,
12—5—9,
2—5—9,

2) geschlossen:

12—5—**8**,
1—5—**8**,

3) offen:

1—**4**—8,
1—**4**—9,
[**1**—6—9,]
12—**4**—9.

Der Dreiklang C—f—as der geschlossenen activen C-Tonart hat nicht nur die gleichen Töne, sondern



auch die gleichen Beziehungen zur activen Harmonie, wie sie derselbe Dreiklang der offenen passiven Tonart zur passiven Harmonie hat.

Als wirklich neue consonirende Dreiklänge der geschlossenen Tonarten sind ausser den unter 1) angeführten drei, welche in beiden Tonarten vorkommen, noch des — f — as in der activen und h — d — fis in der passiven Tonart zu finden, somit 5 im ganzen.

Von den dissonirenden Dreiklängen der geschlossenen Tonarten sind 16 in beiden Tonarten gleich in den Tönen und in den Beziehungen zur Harmonie, 25 sind gleich in den Tönen, aber verschieden in ihren Beziehungen zur activen oder passiven Harmonie.

5 Dreiklänge der geschlossenen activen C-Tonart sind gleich in Beziehungen mit 5 Dreiklängen der offenen passiven C-Tonart. Gleich in den Tönen, aber verschieden in den Beziehungen sind noch 6 Dreiklänge der geschlossenen activen C-Tonart mit 6 Dreiklängen der offenen passiven Tonart und 3 Dreiklänge der geschlossenen passiven C-Tonart mit 3 Dreiklängen der offenen activen Tonart. Eine übersichtliche Zusammenstellung der einzelnen 55 Dreiklänge wird aus Rücksicht auf den hierzu nöthigen grossen Raum und wegen der geringeren Wichtigkeit der dissonirenden Dreiklänge unterlassen. Wirklich neue dissonirende Dreiklänge finden wir in den geschlossenen Tonarten 66.

XVII.

Die Dreiklänge der gemischten und der unvollständigen geschlossenen Tonarten.

In diesen Gestaltungen der activen C-Tonart finden wir noch folgende Dreiklänge, welche weder in der offenen noch in der geschlossenen Tonart vorkommen:



a) consonirende:

h—d—fis, des—E—a	12—3—7, 2—5—10
des—fis—a, d—fis—a	2—7—10, 3—7—10

b) dissonirende:

1) aus einem harmonischen Ton und zwei Leittönen
eines oder beider anderen harmonischen Töne bestehend:

C—d—fis, C—d—as	1—3—7, 1—3—9
C—dis—a, C—fis—a	1—4—10, 1—7—10
d—E—fis, d—E—as	3—5—7, 3—5—9
E—fis—a, des—d—G	5—7—10, 2—3—8
d—dis—G	3—4—8

2) aus drei melodischen Tönen bestehend:

h—des—d, h—des—a	12—2—3, 12—2—10
des—d—f, des—d—fis	2—3—6, 2—3—7
des—d—as, des—d—a	2—3—9, 2—3—10
des—f—a, h—d—dis	2—6—10, 12—3—4
d—dis—f, d—dis—fis	3—4—6, 3—4—7
d—dis—as, d—dis—a	3—4—9, 3—4—10
h—d—as, d—f—fis	12—3—9, 3—6—7
d—f—as, d—fis—as	3—6—9, 3—7—9
h—dis—a, des—dis—a	12—4—10, 2—4—10
d—dis—a, dis—f—a	3—4—10, 4—6—10
dis—fis—a, f—fis—a	4—7—10, 6—7—10
h—fis—a	12—7—10

3) aus einem harmonischen Ton und seinem Leitton
oder neutralen Ton und einem melodischen Ton eines
andern harmonischen Tons bestehend:

C—des—d, C—des—a	1—2—3, 1—2—10
C—d—dis, des—d—E	1—3—4, 2—3—5
d—dis—E, dis—E—a	3—4—5, 4—5—10
des—G—a, d—fis—G	2—8—10, 3—7—8
d—G—as, dis—G—a	3—8—9, 4—8—10



- 4) aus einem harmonischen Ton und seinen zwei melodischen Tönen bestehend:

fis — G — a. | 7 — 8 — 10.

Die 9 Dreiklänge, in welchen die Töne as und a (9 und 10) vorkommen, gehören nicht hierher, weil sie nicht im gleichen Sinn verständlich sind, wie die andern Dreiklänge, bei welchen niemals zwei verschiedene melodische Töne auf einer Seite eines harmonischen Tones vorkommen, sondern höchstens ein Leitton und ein neutraler Ton, welcher letzterer dann immer auf den andern harmonischen Ton bezogen wird, zu dem kein Leitton vorhanden ist.

Es sind im Ganzen 4 consonirende und 43 dissonirende Dreiklänge der activen C-Tonart, welche nicht in der offenen und geschlossenen Tonart vorkommen.

In der gemischten und unvollständigen geschlossenen passiven C-Tonart finden wir noch folgende Dreiklänge, welche weder in der offenen noch in der geschlossenen Tonart vorkommen:

a) consonirend:

des — f — as. | 2 — 6 — 9.

b) dissonirend:

- 1) aus einem harmonischen Ton und zwei Leittönen eines oder der beiden andern harmonischen Töne bestehend:

C — fes — f, C — f — fis | 1 — 5 — 6, 1 — 6 — 7
des — f — G, des — Es — f | 2 — 6 — 8, 2 — 4 — 6.

- 2) aus drei melodischen Tönen bestehend:

h — des — f, h — fes — f | 12 — 2 — 6, 1 — 5 — 6
des — fes — f, d — fes — f | 2 — 5 — 6, 3 — 5 — 6
fes — f — as, h — f — fis | 5 — 6 — 9, 12 — 6 — 7
des — f — fis, d — f — fis | 2 — 6 — 7, 3 — 6 — 7
f — fis — as, des — d — f. | 6 — 7 — 9, 2 — 3 — 6.



3) aus einem harmonischen Ton und dessen Leitton oder neutralen Ton und einem melodischen Ton eines andern harmonischen Tons bestehend:

C—des—f, Es—fes—f	1 — 2—6, 4—5—6
Es—f—fis, fes—f—G	4—6—7, 5—6—8
f—fis—G.	6—7—8.

Dies sind zusammen 1 consonirender und 19 dissonirende Dreiklänge der passiven C-Tonart, welche nicht in der offenen und geschlossenen Tonart vorkommen.

Von diesen Dreiklängen der activen Tonart sind der consonirende Dreiklang h—d—fis und 9 dissonirende Dreiklänge gleich mit 10 Dreiklängen der geschlossenen passiven Tonart und 4 dissonirende sind gleich mit 4 Dreiklängen der offenen passiven Tonart; diese Gleichheit ist in den Tönen und in den Beziehungen zu den Harmonien vorhanden. Von den Dreiklängen der passiven Tonart sind der consonirende des—f—as und 7 dissonirende Dreiklänge gleich mit 8 Dreiklängen der geschlossenen activen Tonart. Gleich in den Tönen, aber verschieden in den Beziehungen sind in der activen C-Tonart 5 Dreiklänge mit 5 Dreiklängen der offenen passiven C-Tonart und weitere 5 mit 5 Dreiklängen der geschlossenen passiven Tonart. In der passiven C-Tonart sind 6 Dreiklänge gleich mit 6 Dreiklängen der geschlossenen activen C-Tonart und 4 weitere mit 4 Dreiklängen der offenen activen Tonart. Als wirklich neue Dreiklänge finden wir in den gemischten und unvollständigen geschlossenen Tonarten 3 consonirende und 22 dissonirende Dreiklänge.

Die Anzahl aller verschiedenen Dreiklänge in einer Tonregion der beiden Tonarten beträgt: 1) in den offenen Tonarten 10 consonirende und 50 dissonirende Dreiklänge, 2) in den geschlossenen Tonarten 5 consonirende und 66 dissonirende Dreiklänge, 3) in den ge-



mischten Tonarten 3 consonirende und 22 dissonirende Dreiklänge. Zusammen: 18 consonirende und 138 dissonirende Dreiklänge.

XVIII.

Die consonirenden Dreiklänge der offenen Tonarten in ihren Beziehungen zu den beiden Harmonien und die Schlussbildungen durch dieselben.

Die Töne der Harmonie wollen wir fernerhin nicht mehr wie bisher nach den Intervallen der siebentönigen Leiter benennen, sondern wir wollen eine unserer Auffassung entsprechende Bezeichnung der einzelnen Töne gebrauchen. Die Benennung „Grundton“ behalten wir bei, wenn wir uns nur auf den Accord beziehen; wenn wir uns aber auf die ganze Tonart beziehen, so nennen wir ihn „Schlusston“ oder „Tonika“. Die „Quinte“, welche bei 12 selbstständigen Tönen kein 5ter Ton mehr ist, bezeichnen wir als „Hauptton“ oder als „unveränderlichen Ton“ der Harmonie. Die „Terz“, welche auch kein 3ter Ton mehr ist, bezeichnen wir als „charakteristischen“ oder als „veränderlichen Ton“ der Harmonie, weil er den activen oder passiven Charakter der Harmonie bestimmt und damit zugleich den Hauptcharakter der Tonart. In den offenen C-Tonarten ist der Accord h—d—G, bei welchem an Stelle des Grundtons und des charakteristischen Tones deren untere, mit dem Hauptton consonirende melodischen Töne vorkommen, von hervorragender Wichtigkeit. In dem Hauptton ist noch ein Zusammenhang mit der Harmonie vorhanden und durch den Leitton wird das Bedürfniss des Fortschreitens zur Tonika lebhaft erregt; daher findet dieser Accord bei Schlüssen sehr häufig Anwendung. Der durch ihn herbeigeführte Schluss erscheint so bestimmt, d. h. die Tonika kommt bei ihm so zweifellos als solche zur



Geltung, dass diese Schlussart der authentische Schluss genannt wird.


Von ähnlicher, wenn auch weniger entschiedener Bedeutung bei Schlüssen sind die Accorde C—f— a in der activen und C—f—as in der passiven C-Tonart, bei welchen an Stelle des Haupttons und des charakteristischen Tons deren obere, mit dem Grundton consonirende melodischen Töne vorkommen. Durch den Grundton ist die Harmoniebasis festgehalten und die Rückkehr zur Harmonie erscheint deshalb natürlich; es ist jedoch nicht die zwingende Kraft des authentischen Schlusses vorhanden, bei welchem der Leitton das Fortschreiten zur Tonika als nothwendig empfinden lässt. Diese zweite Schlussart wird deshalb der plagalische Schluss genannt.

In Volksliedern kommen sehr selten plagalische, sondern fast ausschliesslich authentische Schlüsse vor, welcher Umstand als ein Beleg für die instinktive Feinfühligkeit des Volkes erwähnt werden muss.

Werden die Hauptaccorde der Tonart, wie man die beiden zur Schlussbildung vorherrschend gebrauchten Accorde nennt, zu Harmonien erhoben, was durch Hinzutreten eines Grundtons in einer tieferen Tonregion geschieht (vierstimmiger Dreiklang), so erhält der Hauptton G die Bedeutung des Grundtones oder der Grundton C erhält die Bedeutung des Haupttones. Beim authentischen Schluss ist der Ton G in eine höhere Bedeutung getreten, als sie ihm in der nachfolgenden Harmonie zukommt; beim plagalischen Schluss hingegen ist der Ton C in eine niedrigere Bedeutung getreten, als ihm in der folgenden Harmonie zukommt. Die Bewegung von der activen oder passiven C-Harmonie nach h—d—G und zurück macht den Eindruck einer Hebung mit nachfolgender Senkung. Die Bewegung von der activen Harmonie nach C—f—a und von der passiven Harmonie nach C—f—as und zurück macht den Ein-



druck einer Senkung mit nachfolgender Hebung. Nach der Hebung erscheint die Senkung viel mehr als eine Nothwendigkeit, als wie nach einer Senkung die Hebung; daher empfinden wir den authentischen Schluss als den bestimmten und natürlichen, den plagalischen als den unbestimmteren. Die Senkung, welche beim authentischen Schluss die Rückkehr zur Harmonie ist, wird beim plagalischen Schluss leicht auch in diesem Sinn verstanden, besonders in der activen Tonart; dann erscheint der nachfolgende Schritt als eine neue Hebung, welche dem Schlussschritt nachfolgt und wird deshalb nicht als Schluss empfunden.

Werden die Hauptaccorde nicht in Gestalt der Harmonie gebraucht, sondern wie sie sich in einer Tonregion finden, so kommt die Umdeutung der Töne C und G — 1 und 8 — gar nicht zum Bewusstsein und der plagalische Schluss erscheint von fast gleicher Bestimmtheit, wie der authentische. Bei der Accordform C—f—a oder C—f—as  macht sich C als tiefster Ton immer als Grundton geltend und führt dadurch die Fortschreitung zur Harmonie herbei. Als hauptsächlichster Unterschied in der Wirkung der beiden Schlussarten macht sich geltend, dass der authentische Schluss für frohe Empfindung und für lebhaftere Bewegung, der plagalische Schluss aber für ernste Empfindung und für ruhige Ergebung am besten geeignet ist.

Durch unmittelbare Aufeinanderfolge der beiden Hauptaccorde wird das Gefühl für die Nothwendigkeit des Fortschreitens zur Harmonie noch weit lebhafter hervorgerufen, als es durch einen Hauptaccord allein geschieht. In beiden Hauptaccorden sind die sämtlichen melodischen Töne der Tonart enthalten, so dass mit der nachfolgenden Harmonie die sämtlichen harmonischen und melodischen Bestandtheile der Tonart zu Gehör kommen; diese Schlussart wird deshalb der vollständige Schluss oder die volle Cadenz ge-



nannt. Die gewöhnliche und beste Reihenfolge ist: Unterdominantaccord, Oberdominantaccord, tonischer Accord (IV—V—I) oder nach unsrer Benennung: Hauptaccord mit Tonika, Hauptaccord mit Leitton, Harmonie. Die umgekehrte Folge der Hauptaccorde ist ungewöhnlicher und weniger gut, weil der Leitton nicht die natürliche Auflösung hat. Das Ohr erwartet nach dem Leitton die Tonika als Grundton der Harmonie; im Hauptaccord mit der Tonika ist diese aber nicht Grundton, sondern sie wird es erst im folgenden Accord, in der Harmonie. Aus diesem Grund ist der vollständige Schluss: Oberdominant-, Unterdominant-, tonischer Dreiklang (V—IV—I) oder nach unserer Bezeichnung: Leitton-, Tonika-Hauptaccord, Harmonie weniger natürlich, als der erste Fall, bei welchem die getäuschte Erwartung, dass nach dem Hauptaccord die Harmonie folgen werde, wenigstens durch keinen Leitton verschärft ist. Wenn die Hauptaccorde in harmonischer Gestalt zur Anwendung kommen, so erscheint die volle Cadenz mit authentischer Endung als eine zweifache Hebung mit nachfolgender einfacher Senkung, mit plagalischer Endung erscheint sie als eine zweifache Senkung mit nachfolgender einfacher Hebung.

Die Accorde mit zwei harmonischen und einem consonirenden melodischen Ton sind von geringerer Wichtigkeit in der Tonart, als die Hauptaccorde; wir nennen sie deshalb Nebenaccorde und zwar C—E—a in der activen, C—Es—as in der passiven C-Tonart Nebenaccord mit Tonika, h—E—G in der activen C-Tonart Nebenaccord und Leitton. Man nannte sie seither Mediantdreiklänge oder nach den Stufen der Tonleiter: Dreiklänge der 6. und 3. Stufe. Hauptmann nennt sie Paralleldreiklänge der tonischen und der Oberdominantharmonien. Durch den einen melodischen Ton neben zwei harmonischen wird die Nothwendigkeit des Fortschreitens zur Harmonie nur schwach fühlbar.



Man schreitet daher auch häufig zu dem nächsten Hauptaccord fort und erst von diesem zur Harmonie zurück. Werden die Nebenaccorde in harmonischer Gestalt gebraucht, so erhält der charakteristische Ton der Harmonie bei dem Nebenaccord mit Tonika die Bedeutung des Haupttons, bei dem Nebenaccord mit Leitton die Bedeutung des Grundtones und die vorhandenen anderen harmonischen Töne, Grundton oder Hauptton erhalten die Bedeutung des charakteristischen Tones. Der Fortschritt von der Harmonie zu dem Nebendreiklang mit Tonika erscheint als eine halbe Senkung, der Schritt zum Nebendreiklang mit Leitton als eine halbe Hebung gegenüber den Fortschreitungen zu den betreffenden Hauptdreiklängen. Die halbe Hebung ist für das Ohr viel weniger befriedigend, wie die halbe Senkung, weil das Ohr viel weniger geneigt ist, einen höher liegenden Ton der Harmonie als Grundton aufzufassen, als dass es ihn als Hauptton versteht, der zu einem tiefer liegenden Grundton gehört. Es klingen überhaupt die Fortschreitungen zu tiefer liegenden Grundtönen von Accorden in Harmoniegestalt viel besser, als zu höher liegenden, wenn sie nicht stufenweise auf einander folgen.

In der offenen activen C-Tonart ist noch der Dreiklang d—f—a zu erwähnen, welcher nur aus melodischen Tönen besteht und insofern eine Ausnahme bildet. M. Hauptmann nennt ihn einen verminderten Dreiklang, weil er aus Tönen der beiden Dominantharmonien, den entgegengesetzten Seiten der Tonart, zusammengesetzt ist, wie auch der Accord h—d—f. Die Bezeichnung „vermindert“ hat hier freilich nicht den Sinn, welche ihr bei der Bestimmung der Accorde gewöhnlich zukommt, dass nämlich der Accord eine verminderte Quinte statt einer reinen Quinte habe und ist deshalb auch Denen unverständlich geblieben, welche einen Accord nur nach seinen Intervallen und nicht nach



seinem Verhältniss zur Tonart beurtheilen. Die ältere Auffassung der Tonart liess diese Ausnahmestellung des Dreiklangs $d-f-a$ nicht erkennen; für sie war es eben ein „Molldreiklang“ auf der 2. Stufe und damit genügend bestimmt. Nach unserer Auffassung der Tonart ist die von Hauptmann mit Recht betonte Ausnahmestellung dieses Accordes leicht verständlich: der Accord hat keinen Zusammenhang mit der Harmonie, wie die anderen consonirenden Accorde der Tonart. Wir nennen ihn deshalb den melodischen Dreiklang der Tonart. Das unmittelbare Fortschreiten von der Harmonie zu ihm oder von ihm zur Harmonie ist schlecht, weil beide Accorde in Gestalt der Harmonie sind und sich jeder als Harmonie geltend zu machen sucht. Bei dem Mangel eines verbindenden Tones kann das Ohr nicht erkennen, welchem von beiden in Harmoniegestalt nebeneinanderstehenden Accorden die Bedeutung der Harmonie und welchem die Bedeutung des Accordes zukommt. Es wird deshalb zwischen die Harmonie und den melodischen Dreiklang ein Haupt- oder Nebendreiklang eingeschoben, der entweder den Eintritt des letzteren vorbereitet ($C-E-a$ oder $C-f-a$) oder den Fortschritt zur Harmonie vermittelt ($h-d-G$ oder $h-E-G$).

XIX.

Die consonirenden Dreiklänge der geschlossenen und gemischten Tonarten.

In den geschlossenen Tonarten finden wir Dreiklänge, welche seither durch die Alteration oder durch das übergreifende System Hauptmann's in der Tonart Anwendung fanden, zum Theil aber auch solche, welche gar nicht als Dreiklänge aufgefasst werden konnten, weil sie sich nicht auf den Terzenbau zurückführen lassen, eine als unerlässlich betrachtete Bedingung für alle accordlichen Gestaltungen.



Die Dreiklänge $h-dis-fis$ und $des-f-as$ (12—4—7 und 2—6—9) der activen C-Tonart sind in ihrer Bedeutung und in der Art ihrer Anwendung ähnlich mit dem Accord $d-f-a$; sie bestehen aus lauter melodischen Tönen und stehen in Harmoniegestalt unverbunden neben der Harmonie, so dass bei unmittelbarer Folge von Harmonie und einem dieser Accorde fraglich erscheint, welches die Harmonie ist. Wir nennen beide Accorde den unteren ($h-dis-fis$) und den oberen ($des-f-as$) activen Leitaccord. Die Dreiklänge $h-d-fis$ und $des-fes-as$ (12—3—7 und 2—5—9) haben in der passiven C-Tonart die gleiche Bedeutung wie die vorbenannten Accorde in der activen Tonart; wir nennen sie den unteren ($h-d-fis$) und oberen ($des-fes-as$) passiven Leitaccord.

Der Dreiklang $C-f-as$ (1—6—9) der activen Tonart findet in der gleichen Bedeutung Anwendung wie $C-f-a$ und wir nennen ihn den passiven Hauptdreiklang mit Tonika. Seine Anwendung in der sonst offenen activen C-Tonart entspricht vollständig der Molldurtonart Hauptmann's.

Die Dreiklänge $C-dis-G$, $C-dis-as$, $h-E-as$, $h-dis-as$ und $des-E-as$ der activen Tonart, welche wir nach ihrer Bedeutung in der Tonart so nennen müssen, lassen sich nicht auf den Terzenbau zurückführen. Da sie aber doch consonirend sind (1—5—8, 1—4—9, 12—5—9, 12—4—9, 2—5—9), so schreibt man sie gewöhnlich falsch, wenn sie zur Anwendung kommen, so dass sie zur Tonart keine erkennbare Beziehung haben. Man schreibt sie $C-Es-G$, $C-Es-As$, $H-E-Gis$, $H-Dis-Gis$ oder $Ces-Es-As$ und $Cis-E-Gis$ und spricht ihnen keine Bedeutung in der activen Tonart zu, sondern betrachtet ihre Anwendung als gleichbedeutend mit einem Uebergehen in eine andere Tonart. Die Accorde der passiven Tonart $C-fes-G$, $h-Es-as$, $h-Es-fis$, $h-fes-G$ und



h—fes—as schreibt man C—E—G, Ces—Es—As, Ces—Es—Ges oder H—Dis—Fis, H—E—G und H—E—Gis oder Ces—Fes—As, unter welchen Namen sie nicht zur passiven C-Tonart gehören können.

In den Werken älterer und namentlich neuerer Componisten findet sich aber schon häufig die Anwendung dieser Dreiklänge in unverkennbarer Beziehung zu einer Tonart, wenn auch die Schreibweise das fast niemals erkennen lässt. Es seien nur zwei Beispiele aus R. Wagner's „Walküre“ und „Parsifal“ als Beweis hierfür erwähnt. Wotan singt in der Walküre im zweiten Act in der zweiten Scene mit Brunhilde die Worte: „Das Ende“ auf dem Accord E-dur und unmittelbar darauf dieselben Worte auf dem C-moll-Accord. Diese scheinbar so weit auseinanderliegenden Accorde gehören aber in eine Tonart, entweder in die geschlossene active E-Tonart (Tonart V) und heissen E—Gis—H, dis—fisis—c (5—9—12, 4—8—1) oder in die geschlossene passive C-Tonart (Tonart I) und heissen dann h—fes—as, C—Es—G (12—5—9, 1—4—8). Klingsors erster Gesang im zweiten Act des Parsifal bringt die Accorde H-moll, G-moll, Es-moll, später folgt wieder H-moll. Diese drei Accorde gehören ebenfalls einer Tonart an und zwar der geschlossenen passiven H-Tonart (Tonart XII) als H—D—Fis, ais—D—g und ais—es—Fis (12—3—7, 11—3—8 und 11—4—7) oder sie können auch der G-Tonart als fis—ces—D, G—B—D und fis—B—es (7—12—3, 8—11—3, und 7—11—4) und der Es-Tonart als d—Ges—ces, d—ases—B und Es—Ges—B (3—7—12, 3—8—11 und 4—7—11) angehören. — In der geschlossenen activen C-Tonart ist die dem letzten Fall entsprechende Accordfolge C—E—G, C—dis—as und h—E—as (1—5—8, 1—4—9 und 12—5—9), welche auch der As-Tonart (Tonart IX) als g—C—fes, As—C—Es und As—h—fes (8—1—5, 9—1—4 und 9—12—5) und der E-Tonart




(Tonart V) als E—fisis—c, dis—Gis—c und E—Gis—H (5—8 1, 4—9—1 und 5—9—12) angehören kann. — Die Accorde C—dis—G und C—fes—G werden als ein Wechsel des Charakters der Tonart betrachtet und dementsprechend C—E—G und C—Es—G geschrieben (anstatt 1—4—8 und 1—5—8 also 1—4—8 und 1—5—8), so dass ihre Bedeutung für die Tonart nicht zu erkennen ist. — Die Accorde des—E—as und h—Es—fis finden unter allen consonirenden Accorden der geschlossenen Tonarten am wenigsten Anwendung, weil sie der Harmonie gegenüber sich auch als Harmonie geltend zu machen suchen, und weil dazu noch eine Umdeutung des charakteristischen Tones in die entgegengesetzte Eigenschaft, welche er in der Tonart hat, nothwendig wird. Es wird also in diesen beiden Accorden nicht nur fraglich, welcher Accord als Harmonie zu gelten hat, sondern auch, welchen Charakter die Tonart hat. Daher ist ein unmittelbares Fortschreiten von der Harmonie zu dem betreffenden Accord der Tonart von sehr schlechter Wirkung und wird ein vermittelnder Accord eingeschoben, z. B.:

C—E—G, C—f—as, des—E—as, h—d—G, C—E—G (1—5—8, 1—6—9, 2—5—9, 12—3—8, 1—5—8) oder C—Es—G, h—d—G, h—Es—fis $\left\{ \begin{array}{l} h—d—G \\ h—fes—as \end{array} \right\}$ C—Es—G (1—4—8, 12—3—8, 12—4—7, $\left\{ \begin{array}{l} 12—5—9 \\ 12—3—8 \end{array} \right\}$ 1—4—8).

In den gemischten Tonarten finden wir den Accord h—d—fis (12—3—7) als unteren passiven Leitaccord der activen C-Tonart und des—f—as (2—6—9) als oberen activen Leitaccord der passiven Tonart, über deren Anwendung nichts Neues zu sagen ist.

In der activen Tonart kommen noch die Accorde des—E—a, des—fis—a und d—fis—a vor. Der Accord des—E—a (2—5—10) wird gewöhnlich Cis—E—A ge-



schrieben und als nicht zur activen C-Tonart gehörig betrachtet, obwohl er der Harmonie unmittelbar nachfolgen und auch unmittelbar zu ihr fortschreiten kann. Der Accord des—fis— a (2—7—10) enthält nur einen melodischen Ton des Grundtons und zwei melodische Töne des Haupttons; fis kann nicht als melodischer Ton von E verstanden werden, weil der neutrale Ton f näher bei E liegt und das Ohr an Stelle des neutralen Tons wohl einen Leitton, aber keinen weiter liegenden Ton als stellvertretenden melodischen Ton auffasst. Der Accord d—fis—a (3—7—10) enthält ausser den zwei melodischen Tönen des Haupttones noch den neutralen Ton zwischen C und E. Sein Fortschreiten zur Harmonie ergiebt ausser dem unvermittelten Nebeneinandertreten von zwei Accorden in Harmoniegestalt auch einen unvollständigen Accord: C—G—G (wohin auch des—fis—a fortschreitet) oder E—G—G. Letztere Fortschreitung ist  brauchbar, obwohl sie wegen des fehlenden Grundtones C sehr leicht anders verstanden wird, nämlich als Fortschreiten der Harmonie D—Fis—A zu deren neutralen Tönen e—g. Um zur Harmonie zu gelangen oder von ihr zu einem der letzten beiden Dreiklänge zu kommen, wird die Einschiebung eines vermittelnden Accordes nothwendig, z. B.

$$\begin{array}{ccc} C—E—G, & \left\{ \begin{array}{l} \text{des—E—a} \\ C—E—a \end{array} \right\}, & \left\{ \begin{array}{l} \text{des—fis—a} \\ d—fis—a \end{array} \right\} \\ (1—5—8, & \left\{ \begin{array}{l} 2—5—10 \\ 1—5—10 \end{array} \right\}, & \left\{ \begin{array}{l} 2—7—10 \\ 3—7—10 \end{array} \right\} \end{array}$$

und zurück h—G—G, C—E—G.
12—8—8, 1—5—8).

XX.

Die verschiedenen Gestalten der consonirenden Dreiklänge. Erhebung der Accorde zu Harmonien.

Die meisten consonirenden Dreiklänge, wie sie in einer Tonregion der Tonart liegen, haben nicht die



Gestalt der Harmonie und werden deshalb auch nicht harmonisch aufgefasst. Sie können nur als Harmonien wirken, wenn als tiefster Ton der Grundton dazu tritt, als dessen activer oder passiver Klang die Töne zu gelten haben. Zu C—f—a und C—f—as muss ein tieferes F, zu h—d—G ein tieferes G, zu C—E—a und des—E—a ein tieferes A, zu h—dis—as und h—Es—as ein tieferes As, zu h—E—as und h—fes—as, h—E—G und h—fes—G ein tieferes E, zu des—fis—a ein tieferes Fis kommen, dann können diese Accorde als Harmonien aufgefasst werden und als Grundlage neuer Tonarten gelten. Bei den Accorden $\left\{ \begin{array}{l} h - dis - fis \\ h - Es - fis \end{array} \right\}$, $\left\{ \begin{array}{l} des - fes - as \\ des - E - as \end{array} \right\}$, des—f—as, h—d—fis, d—f—a und d—fis—a ist die Gestalt der Harmonie vorhanden; es muss hier nur eine Umdeutung der melodischen Töne in harmonische Töne stattfinden, wenn sie als Harmonien gelten sollen. Auch bei den Accorden C—dis—G und C—fes—G ist eine solche Umdeutung des melodischen Tons zum charakteristischen Ton nothwendig, damit die Accorde harmonische Bedeutung erhalten. Bei der Erhebung der Accorde zu Harmonien zeigt sich eine verschiedenartige Gestalt der Harmonie; jede Harmonie kann bei Anwendung mehrerer Tonregionen alle diese Gestalten annehmen. Man nennt sie die Lagen der Dreiklänge und bestimmt sie nach dem Intervall, welches die Oberstimme zum Grundton des Accordes bildet: Grund- oder Octavlage, Terzlage und Quintlage; wir nennen sie Grundton- oder Schlusslage, charakteristische Lage und Haupttonlage.

Wenn wir die Accorde in der Gestalt in's Auge fassen, wie sie uns in einer Tonregion der Tonarten entgentreten, ohne dass sie durch einen tieferen Grundton zu Harmonien erhoben werden, so zeigen sich ausser der harmonischen Gestalt einiger Accorde noch zwei Formen, in welchen auch jede Harmonie auftreten



kann, wenn der Umfang einer Tonregion überschritten wird. Man nennt diese Gestalten die Umkehrungen des Dreiklangs, welcher ihnen gegenüber „Grund- oder Stammaccord“ oder auch speciell „Dreiklang“ genannt wird. Bei der ersten Umkehrung ist die „Terz“ des Dreiklangs, bei der zweiten Umkehrung die „Quinte“ desselben als tiefster Ton vorhanden. Nach der Generalbassbezeichnung wird die erste Umkehrung „Sextaccord“, die zweite Umkehrung „Quartsextaccord“ genannt. Wir wollen die Gestalt der Harmonie „Wirklichkeitsform“, die erste Umkehrung „Frageform“ und die zweite Umkehrung „Bedingungsform“ nennen. Die Stammform allein kann als wirkliche Harmonie verstanden werden; bei ihr kommt jeder Ton zweifellos als der zur Geltung, welcher er in der Harmonie ist: als Grundton, Hauptton oder charakteristischer Ton. Bei der ersten Umkehrung ist es fraglich, ob nicht die beiden tiefsten Töne als Grundton und charakteristischer Ton einer Harmonie aufzufassen sind, so dass dann der eigentliche Grundton als oberer melodischer Ton des Haupttones erscheint. Das Streben des tiefsten Tones eines Accordes, sich als Grundton geltend zu machen, hat in dem zweiten Ton eine Stütze; es wird aber durch den dritten Ton in Frage gestellt, ob diese Auffassung des Accordes richtig ist. Bei der zweiten Umkehrung hat der tiefste Ton in keinem der beiden höheren Töne eine Unterstützung, sich als Grundton geltend zu machen, sondern die oberen zwei Töne sind für ihn melodische Töne. Es wird deshalb diese Accordform nur bedingungsweise als eine Gestalt der Harmonie aufgefasst werden können; es muss entweder die Harmonie in der Wirklichkeitsform vorhergegangen sein oder nachfolgen oder der vorausgehende Accord muss so bestimmte Neigung haben, zur Harmonie fortzuschreiten, dass kein Zweifel sein kann, diese Accordgestalt habe harmonische Bedeutung. Aber auch in diesem Fall folgt fast immer



die Harmonie nach, in welcher der tiefste Ton als Grundton vorkommt. Unsere Benennungen der Accordgestalten bezeichnen auch zugleich die Qualität derselben, wie sie sich bei der Sprache in den entsprechenden Satzbildungen kund giebt. Ein bestimmter Ausdruck eines Gedankens kann nur in der Wirklichkeitsform stattfinden, wie ein bestimmter Ausdruck der Tonart nur in der Gestalt der Harmonie. In beiden Fällen ist keine weitere Folge nothwendig. Die Frageform hat entweder eine Antwort zur Folge oder es kann auch eine weitere Frage nachfolgen; so kann auch der Accord in Frageform entweder einen Accord in der Wirklichkeitsform oder einen andern Accord in Frageform als Folge haben. Wie jeder Bedingungssatz sich auf einen Haupt- oder einen Fragesatz beziehen muss, so muss jeder Accord in Bedingungsform einen Accord in Wirklichkeits- oder in Frageform zur Folge haben, ohne welchen seine Anwendung unverständlich wäre.

XXI.

Die dissonirenden Dreiklänge.

In den offenen Tonarten finden am häufigsten Anwendung diejenigen Dreiklänge, welche neben dem Hauptton zwei melodische Töne des Grundtons und des charakteristischen Tones enthalten, ferner diejenigen, welche neben dem Grundton zwei melodische Töne des charakteristischen und des Haupttones enthalten. Ihnen zunächst stehen die Dreiklänge, welche nur aus melodischen Tönen der Tonart bestehen. Mehrere dieser Dreiklänge gelten nach jetziger Anschauung als unvollständige Vierklänge; hierzu ist nach unserer Anschauung von der Tonart kein Grund vorhanden; es ist nicht nothwendig, dass jeder Accord auf eine harmonische Grundform mit „Terzenbau“ zurückgeführt werden kann, weil alle Töne, welche eine verständliche Beziehung zur



Harmonie haben, accordlich zusammentreten können, ohne Anspruch auf harmonische Eigenschaft zu gewinnen.

Diejenigen Dreiklänge, welche neben einem harmonischen Ton einen nur zu diesem gehörigen melodischen Ton haben, z. B. $h-C-d$ (12—1—3) oder $E-G-a$ (5—8—10) führen beim Fortschreiten häufig in eine andere Tonregion hinüber. Die Töne dieser Dreiklänge werden zwar gewöhnlich so gelegt, dass die harmonischen Töne in einer tieferen Tonregion liegen, als die melodischen Töne, so dass letztere unbehindert fortschreiten können, z. B. $C-h'-d'$ (1—12'—3'),*) es kommt aber auch vor, dass sie in der gleichen Tonregion neben einander liegen; in diesem Fall schreitet dann der melodische Ton häufig zum nächstliegenden Ton fort, welcher mit dem harmonischen Ton consonirt, z. B. $h-C-d$ nach $a-C-E$ (12—1—3 nach 10—1—5), $E-G-a$ nach $E-G-h$ (5—8—10 nach 5—8—12).

In den geschlossenen Tonarten, sowie auch in den gemischten und unvollständigen sind besonders die Accorde zu erwähnen, welche zwei Leittöne zu einem harmonischen Ton und einem dritten melodischen Ton enthalten; sie lösten sich alle in die unvollständige Harmonie auf. Fehlt der charakteristische Ton bei der Auflösung, z. B. $h-des-fis$ nach $C-C-G$ (12—2—7 nach 1—1—8), so wird ein anderer consonirender Accord der Tonart eingeschoben, auf welchen die Harmonie leicht folgt: $h-d-G$ (12—3—8), des wird in diesem Falle als melodischer Ton zweiten Grades zu gelten haben, als ein zum d gehöriges cis . Solche Dreiklänge, welche neben dem harmonischen Tone dessen beide Leittöne enthalten, finden am besten in der Art Anwendung, dass der harmonische Ton als

*) $h'-d'$ (12'—3') bedeutet, dass diese Töne in der nächsthöheren Tonregion liegen; $h''-d''$ (12''—3'') würde angeben, dass sie zur zweitnächsten Tonregion gehören.



tiefster liegt, in einer höheren Tonregion der Leitton abwärts und in einer noch höheren der Leitton aufwärts, z. B. $h-C-des$ legt man als $C-des'-h$ " ($1-2'-12''$) und die Auflösung ist dann $C-C'-C''$ ($1-1'-1''$).

Der sogenannte „übermässige“ Dreiklang ist eine besonders auffallende Bildung; er besteht aus zwei Zweiklängen, deren jeder allein harmonisch ist und zwar activ. Ihre Verbindung zu einem Accord wirkt aber sehr unharmonisch, weil jedem Zweiklang das ergänzende harmonische Element fehlt, der Hauptton, welcher in der Harmonie die gleiche Bedeutung hat, wie das Object neben dem Subject und Prädikat im einfachen Satz. Da jeder Zweiklang nach dieser Ergänzung strebt, so können bei jedem solchen Dreiklang mehrere gleichartige Fortschreitungen stattfinden, je nachdem man einen oder den andern Zweiklang als harmonisch empfindet. Da auch die beiden äusseren Töne als ein activer Zweiklang aufgefasst werden können, so ist es möglich, drei gleichartige Fortschreitungen von einem solchen Accord aus zu machen. Wir wollen ihn den unharmonischen oder dissonirenden activen Dreiklang nennen. Wir können zu drei activen und zu drei passiven Dreiklängen fortschreiten, wenn wir je nach der Auffassung zum ergänzenden Hauptton weitergehen: $C-E-as$ nach $C-E-G$ ($1-5-9$ nach $1-5-8$), $C-fes-As$ nach $C-Es-As$ ($1-5-9$ nach $1-4-9$), $c-E-Gis$ nach $H-E-Gis$ ($1-5-9$ nach $12-5-9$), $C-e-As$ nach $C-F-As$ ($1-5-9$ nach $1-6-9$), $C-E-gis$ nach $C-E-A$ ($1-5-9$ nach $1-5-10$), $his-E-Gis$ nach $Cis-E-Gis$ ($1-4-9$ nach $2-5-9$).

Am liebsten macht sich aber einer der Töne als das fehlende harmonische Element geltend, nämlich als Hauptton: $C-e-gis$ nach $C-F-A$ ($1-5-9$ nach $1-6-10$), $c-e-As$ nach $Des-F-As$ ($1-5-9$ nach $2-6-9$), $his-E-gis$ nach $Cis-E-A$ ($1-5-9$



nach 2—5—10). Zum passiven Dreiklang, dessen Grundton eigentlich der Hauptton ist, schreitet man nicht mit gleicher Berechtigung fort, weil der neueintretende active Zweiklang nur in passiver Bedeutung aufgefasst werden kann; in Folge dieses innern Widerspruchs ist diese Fortschreitung schwer verständlich und wenig gebraucht: C—fes—as nach C—Es—G (1—5—9 nach 1—4—8), c—E—as nach H—E—G (1—5—9 nach 12—5—8), c—e—Gis nach H—Dis—Gis (1—5—9 nach 12—4—9).

XXII.

Die harmonischen Vierklänge.

Wenn zu einem activen Dreiklang noch der nächste Oberton tritt, so entsteht ein Vierklang, welchen man in seiner Grundform, wenn er aus dem Grundton und dessen 2., 4. und 6. Oberton besteht und das Schwingungsverhältniss 1 : 3 : 5 : 7 hat, zu den harmonischen Erscheinungen zählen muss. Wenn die Töne nah beisammen liegen und das Schwingungsverhältniss 4 : 5 : 6 : 7 haben, und wenn alle Töne als wirkliche Töne auftreten, deren jeder wieder eigene Obertöne bildet, so wird er freilich nur als Accord bestehen können; er wird nicht schlussfähig sein. In einem reicher gegliederten Tonsystem, als wir es haben — etwa von 18 Tönen in gleicher Abstufung — könnte dieser Vierklang vielleicht als Harmonie zur Geltung kommen. Ob und wann sich die Nothwendigkeit eines solchen zeigen wird, ist eine Frage, deren Beantwortung einer fernen Zukunft zufallen wird. Wir haben jetzt ein zwölfstufiges Tonsystem, in welchem sich dieser Vierklang nur als Accord geltend machen kann. Da ihm aber eine harmonische Berechtigung nicht abgesprochen werden kann, so wollen wir ihn zum Unterschied von andern Vierklängen den harmonischen Vierklang nennen.




Wie der active Dreiklang sein Gegenbild im passiven Dreiklang hat, so finden wir auch für den harmonischen Vierklang, welcher sich aus Obertönen bildet, ein Gegenbild, wenn wir dem passiven Dreiklang abwärts den entsprechenden Ton beifügen, wie er dem activen Dreiklang aufwärts beigefügt wurde. Gehen wir vom passiven Dreiklang C—Es—G aus, so erhalten wir den Vierklang A—C—Es—G, welcher vom Ton G abwärts dieselben Verhältnisse zeigt, wie C—E—G—B aufwärts. Dem Accord A—C—Es—G (10—1—4—8) gebührt ebenso gut die Bezeichnung harmonischer Vierklang, wie dem passiven Dreiklang die Bezeichnung Harmonie gebührt. Wir wollen ihn den passiven harmonischen Vierklang nennen im Gegensatz zu C—E—G—B (1—5—8—11), welchen wir den activen harmonischen Vierklang nennen.

Suchen wir das Verhältniss der harmonischen Vierklänge zur Tonart festzustellen, so zeigt sich, dass sie geradezu als eine Verneinung der Tonarten wirken, deren Harmonie ihnen zu Grunde liegt. Sie zeigen sich als eine Verbindung der Harmonie mit einem Ton, der nur als melodischer Ton zweiten Grades in der Tonart vorkommen kann. Wenn diese verschiedenen Elemente harmonisch zusammentreten, so wird das Product ein solches sein, dass für die Tonart eine mitten zwischen den beiden Bedeutungen liegende Beziehung sich geltend macht. Der harmonische Vierklang wird in der Tonart zunächst in der Bedeutung eines Accordes auftreten, der sich aus melodischen Tönen ersten Grades bildet. Es zeigt sich da die merkwürdige Erscheinung, dass die active Tonart den passiven harmonischen Vierklang hat und die passive Tonart bei consequenter Bildung abwärts den activen harmonischen Vierklang. Die active C-Tonart hat den passiven harm. Vierklang h—d—f—a (12—3—6—10) und die passive C-Tonart den activen harm. Vierklang b—d—f—as (11—3—6—9). Weil wir



aber aus früher erwähnten Gründen den untern Leitton zu C fast ständig anwenden, so wird an Stelle des letzten Accordes meistens h—d—f—as gebraucht. Die Ergänzung der activen Harmonie durch den passiven harmonischen Vierklang und entsprechend die Ergänzung der passiven Harmonie durch den activen harmonischen Vierklang ist gewiss nicht bedeutungslos. Dass wir in der musikalischen Praxis diesem natürlichen Gesetz nicht vollständig genügen, zeigt ebenso wie die nothgedrungene Annahme des gleichstufigen Tonsystems, dass Vollkommenheit für uns nicht erreichbar ist, sondern immer ein Ideal bleibt, nach dem wir streben.

Der sogenannte „verminderte Spectaccord“ h—d—f—as, welcher in der passiven Tonart fast ausschliesslich und in der activen C-Tonart häufig an Stelle des harmonischen Vierklangs aus den melodischen Tönen zur Anwendung kommt, ist eine ähnlich merkwürdige Bildung,  wie der dissonirende active („übermässige“) Dreiklang. Wie letzterer aus activen Zweiklängen zusammengesetzt ist, denen der ergänzende Hauptton fehlt, so ist der „verminderte Septaccord“ aus lauter passiven Zweiklängen zusammengesetzt, deren keiner durch den Hauptton zum Dreiklang ergänzt wird. Er ist wohl als höchste Potenz der Passivität zu betrachten und wir wollen ihn deshalb den passiven Vierklang nennen zum Unterschied vom passiven harmonischen Vierklang h—d—f—a (12—3—6—10).

In unserer musikalischen Praxis hat sich die Anwendung des activen harmonischen Vierklangs auf den Hauptton der activen und passiven Tonart in ganz hervorragender Weise herausgebildet. Dieser Accord ist bei Schlussbildungen mit so grosser Vorliebe im Gebrauch, dass er als Hauptseptaccord bezeichnet wird und alle übrigen Vierklänge der Tonart ihm gegenüber als Nebenseptaccorde. Seine Beziehung zur Harmonie ist eine sehr leicht verständliche, da er aus



dem Hauptton und den melodischen Tönen des Grundtones und des charakteristischen Tones besteht. In einer Tonregion finden wir den activen Hauptvierklang nur in accordlicher Gestalt, als $h-d-f-G$ (12—3—6—8) in der C-Tonart. Die harmonische Gestalt, sowie auch die beiden anderen accordlichen Gestalten erstrecken sich auch in engster Lage über zwei Tonregionen. Die harmonische Gestalt $G-h'-d'-f'$ (8—12'—3'—6') wollen wir analog den Dreiklangsbezeichnungen die Wirklichkeitsform, die erste Umkehrung (Quintsextaccord) $h-d-f-G$ (12—3—6—8) die Frageform, die zweite Umkehrung (Terzquartaccord) $d-f-G-h'$ (3—6—8—12') die Bedingungsform und die dritte Umkehrung (Secundaccord) $f-G-h'-d'$ (6—8—12'—3) die Befehlsform des activen Hauptvierklangs nennen.

Als wichtigster passiver harmonischer Vierklang der Tonart macht sich die Gegenbildung des Hauptvierklangs geltend, der Grundton mit den melodischen Tönen des charakteristischen Tons und des Haupttons: $C-d-f-a$ (1—3—6—9); dieser kommt in der passiven C-Tonart fast ausschliesslich und in der activen C-Tonart häufig vor. In der offenen C-Tonart ist $C-d-f-a$ (1—3—6—10) die normale Bildung. Die harmonische Gestalt oder Wirklichkeitsform des passiven Hauptvierklangs ist $d-f-a-C'$ (3—6—9—1'), die Frageform $f-a-C'-d'$ (6—9—1'—3'), die Bedingungsform $a-C'-d'-f'$ (9—1'—3'—6') und die Befehlsform $C-d-f-a$ (1—3—6—9).

Zur Schlussbildung ist die Aufeinanderfolge des passiven und des activen Hauptvierklangs die wirksamste und bestimmteste Accordfolge, die wir finden können. Durch den passiven Hauptvierklang $C-d-f-a$ (1—3—6—9) wird die Erwartung nach dem charakteristischen Ton und nach dem Hauptton rege gemacht. In dem nachfolgenden activen Hauptvierklang $h-d-f-G$



(12—3—6—8) tritt eine theilweise Befriedigung ein durch den Eintritt des Haupttones. Die nicht befriedigte Erwartung des charakteristischen Tones, verbunden mit der neueingetretenen Erregung der Erwartung des Grundtones steigern das Bedürfniss nach dem Eintritt der Harmonie so hoch, dass deren Eintritt vom Ohr mit grosser Befriedigung als Rückkehr zur Ruhe empfunden wird. Da alle Töne der beiden Hauptvierklänge in ihren Beziehungen zur Harmonie vom Ohr sehr leicht verstanden werden, so ist diese Art Schlussbildung auch die befriedigendste, wie sie die vollkommenste ist. Die umgekehrte Accordfolge ist auch ganz gut anwendbar, aber weniger gebräuchlich.

Wenn wir auch keinen Vierklang als Harmonie, d. h. als Grundlage einer Tonart anerkennen können, so müssen wir doch den beiden harmonischen Vierklängen bis zu einem gewissen Grad eine Freiheit der Bewegung zugestehen, wie sie nur die consonirenden Dreiklänge haben, welche allein die Fähigkeit haben, in der Bedeutung einer Harmonie aufzutreten. In abgeleiteten Formen können mehrere gleichartige Vierklänge aufeinander folgen. Wenn kein Missverständniss über die Tonart entsteht, kann man sogar zwei active harmonische Vierklänge in der Wirklichkeitsform nach einander bringen, ohne dass die Folge dem Ohr unangenehm klingt, z. B. as—C—Es—fis und G—h—d—f (9—1—4—7 und 8—12—3—6) oder G—h—d—f und as—C—dis—fis (8—12—3—6 und 9—1—4—7). In solchen Fällen ist aber unbedingt nothwendig, dass über die Harmonie kein Zweifel besteht, dass einer der Vierklänge zweifellos als Hauptvierklang empfunden wird, welchem die Harmonie entweder kurz vorherging oder sogleich nachfolgt. In abgeleiteten Formen ist die Folge von gleichen harmonischen Vierklängen ganz unbedenklich, z. B. C—dis—f—a und h—d—E—as (1—4—6—10 und 12—3—5—9) oder C—dis—fis—as



und h—d—f—G (1—4—7—9 und 12—3—6—8) oder C—fis—a—d' und h—f—as—des' (1—7—10—3' und 12—6—9—2'). Schwerer verständlich und viel seltener gebraucht als Folgen von activen harmonischen Vierklängen, sind Folgen von passiven harmonischen Vierklängen, z. Beisp. C—E—fis—a und h—dis—f—as (1—5—7—10 und 12—4—6—9), C—d—f—as und h—des—E—G (1—3—6—9 und 12—2—5—8), d—as—C'—f' und dis—a—des'—fis' (3—9—1—6 und 4—10—2—7), C—dis—G—a und h—d—fis—as (1—4—8—10 und 12—3—7—9). Am leichtesten können passive Vierklänge nach einander gebracht werden; weil keiner derselben irgend welchen Anspruch auf harmonische Bedeutung haben kann, so sind derartige Folgen ganz unbedenklich. Sie sind aber zugleich sehr unbestimmt und deshalb ist eine häufige Anwendung derselben nicht rathsam.

Die Töne des harmonischen Vierklangs werden auch durch melodische Töne umschrieben; nur die „Septe“ hat nach oben keinen besonderen melodischen Ton. Während alle anderen Töne nach beiden Seiten verschiedene melodische Töne haben können, fällt der obere Leitton der „Septe“ mit dem unteren Leitton des Grundtones zusammen. Als Beispiele für melodische Umschreibung einzelner Töne des activen harmonischen Vierklangs seien erwähnt: Beethoven: Sonate in B-dur (op. 22) der 33. Takt des Adagio, R. Wagner: Parsifal, Clavierauszug Seite 119 letzter Takt, Seite 120 Takt 2 und folgende — das 2. und 4. Viertel in der Oberstimme.

XXIII.

Die Vierklänge der offenen Tonarten.

In der activen C-Tonart (Tonart I) finden wir folgende Vierklänge:



1) harmonische Vierklänge:

a) active: h—d—f—G (12—3—6—8),

b) passive: h—d—f—a (12—3—6—10);

2) gemischte Vierklänge, welche aus zwei ineinanderhängenden consonirenden Dreiklängen bestehen (z. B. h—d—fis—a aus einem passiven und einem activen, h—dis—fis—ais aus einem activen und einem passiven Dreiklang):

a) passiv-active: h—d—E—G (12—3—5—8),
C—d—f—a (1—3—6—10), C—E—G—a
(1—5—8—10),

b) activ-passive: h—C—E—G (12—1—5—8),
C—E—f—a (1—5—6—10);

3) 28 Vierklänge, welche sich auf keine harmonische Bildung zurückführen lassen. Der Kürze wegen und auch weil sie weniger wichtig sind, werden sie nicht namentlich aufgeführt.

In der passiven C-Tonart finden wir folgende Vierklänge:

1) harmonische Vierklänge:

a) active: h—d—f—G (12—3—6—8),

b) passive: C—d—f—as (1—3—6—9), h—Es—
f—as (12—4—6—9),

2) gemischte Vierklänge:

a) passiv-active: C—Es—f—as (1—4—6—9),

b) activ-passive: C—Es—G—as (1—4—8—9),

3) 31 Vierklänge, welche sich auf keine harmonische Bildung zurückführen lassen, darunter den passiven Vierklang h—d—f—as (12—3—6—9).

XXIV.

Die Vierklänge der geschlossenen Tonarten.

Hier werden nur diejenigen Accorde angegeben, welche nicht in den offenen Tonarten vorkommen. Wir



finden in der geschlossenen activen C-Tonart folgende Vierklänge:

1) harmonische Vierklänge:

- a) active: h—des—f—as (12 2—6—9), C—dis—
fis—as (1—4—7—9),
- b) passive: h—des—E—G (12—2—5—8), h—dis
—f—as (12—4—6—9);

2) gemischte Vierklänge:

- a) passiv-active: h—des—E—as (12—2—5—9),
h—dis—fis—as (12—4—7—9), C—dis—f—as
(1—4—6—9),
- b) activ-passive: C—des—f—as (1—2—6—9),
C—dis—G—as (1—4—8—9), h—dis—E—as
(12—4—5—9);

3) 103 Vierklänge, welche sich auf keine harmonische Bildung zurückführen lassen.

In der geschlossenen passiven C-Tonart finden wir

1) harmonische Vierklänge:

- a) active: h—d—fes—as (12—3—5—9), C—Es—
fis—as (1—4—7—9),
- b) passive: h—des—fes—G (12—2—5—8), h—d—
fis—as (12—3—7—9),

2) gemischte Vierklänge:

- a) passiv-active: h—des—fes—as (12—2—5—9),
h—Es—fis—as (12—4—7—9), h—d—fes—G
(12—3—5—8),
- b) activ-passive: h—d—fis—G (12—3—7—8),
h—Es—fes—as (12—4—5—9), h—C—fes—G
(12—1—5—8),

3) 101 Vierklänge, welche auf keine harmonische Bildung zurückgeführt werden können.

XXV.

Die Vierklänge der gemischten und der unvollständigen Tonarten.

Hier sind nur diejenigen Accorde angeführt, welche



weder in den offenen noch in den geschlossenen Tonarten vorkommen.

In der activen C-Tonart finden wir

1) harmonische Vierklänge:

a) active: h—dis—fis—~~a~~ (12—4—7—10), h—d—E—as (12—3—5—9), C—d—fis—~~a~~ (1—3—7—10), C—dis—f—~~a~~ (1—4—6—10), des—E—G—~~a~~ (2—5—8—9),

b) passive: h—d—fis—as (12—3—7—9), C—d—f—as (1—3—6—9), C—E—fis—~~a~~ (1—5—7—10), C—dis—G—~~a~~ (1—4—8—10);

2) gemischte Vierklänge:

a) passiv-active: h—d—fis—~~a~~ (12—3—7—10), des—E—fis—~~a~~ (2—5—7—10),

b) activ-passive: h—d—fis—G (12—3—7—8), des—d—fis—~~a~~ (2—3—7—10);

3) 102 Vierklänge, welche sich auf keine harmonische Bildung zurückführen lassen, darunter die passiven Vierklänge h—d—~~f~~—as (12—3—6—9) und C—dis—fis—~~a~~ (1—4—7—10).

In der passiven C-Tonart finden wir

1) harmonische Vierklänge:

a) active: h—des—f—as (12—2—6—9);

2) gemischte Vierklänge:

b) activ-passive: C—des—f—as (1—2—6—9);

3) 56 Vierklänge, welche auf keine harmonische Bildung zurückgeführt werden können.

XXVI.

Die Gesamtzahl aller Vierklänge.

In der activen Tonart finden wir an activen harmonischen Vierklängen: in der offenen Tonart 1, in der geschlossenen Tonart 2, in der gemischten Tonart 5, zusammen also 8. In der passiven Tonart finden wir an activen harmonischen Vierklängen



in der offenen Tonart 1, in der geschlossenen Tonart 2, in der gemischten Tonart 1, zusammen also 4. Von diesen 12 activen harmonischen Vierklängen der activen und der passiven Tonart sind gleich an Tönen und Beziehung zur Harmonie $h-d-f-G$ und $h-des-f-as$ (12—3—6—8 und 12—2—6—9); gleich an Tönen, aber verschieden in ihrer Beziehung zur Harmonie sind $C-dis-fis-as$ mit $C-Es-fis-as$ (1—4—7—9 mit 1—4—7—9), $h-d-E-as$ mit $h-d-fes-as$ (12—3—5—9 mit 12—3—5—9); es sind somit nur 8 wirklich verschiedene active harmonische Vierklänge in beiden Tonarten. An passiven harmonischen Vierklängen finden wir in der activen Tonart: a) offen: 1, b) geschlossen: 2, c) gemischt: 4, zusammen 7; in der passiven Tonart: a) offen: 2, b) geschlossen: 2, c) gemischt: — zusammen 4. Von diesen sind gleich an Tönen und Beziehungen: $C-d-f-as$ (1—3—6—9), $h-d-fis-as$ (12—3—7—9), $h-des-E-G$ mit $h-des-fes-G$ (12—2—5—8 mit 12—2—5—8), $h-dis-f-as$ mit $h-Es-f-as$ (12—4—6—9 mit 12—4—6—9). Von den 11 passiven harmonischen Vierklängen der activen und passiven Tonart bleiben also noch 7 wirklich verschiedene Accorde. — An gemischten passiv-activen Vierklängen finden wir in der activen Tonart: a) offen: 3, b) geschlossen 3, c) gemischt: 2, zusammen 8; in der passiven Tonart: a) offen: 1, b) geschlossen: 3, c) gemischt: —, zusammen 4. Von diesen 12 passiv-activen Vierklängen sind gleich an Tönen und Beziehungen: —; gleich an Tönen, aber verschieden an Beziehungen: $h-d-E-G$ mit $h-d-fes-G$ (12—3—5—8 mit 12—3—5—8), $h-des-E-as$ mit $h-des-fes-as$ (12—2—5—9 mit 12—2—5—9), $h-dis-fis-as$ mit $h-Es-fis-as$ (12—4—7—9 mit 12—4—7—9), $C-Es-f-as$ mit $C-dis-f-as$ (1—4—6—9 mit 1—4—6—9); es bleiben



also 8 wirklich verschiedene passiv-active Vierklänge in der activen und in der passiven Tonart übrig. — An gemischten activ-passiven Vierklängen finden wir in der activen Tonart: a) offen: 2, b) geschlossen: 3, c) gemischt: 2, zusammen 7; in der passiven Tonart: a) offen: 1, b) geschlossen: 3, c) gemischt: 1, zusammen 5. Von diesen 12 activ-passiven Vierklängen sind gleich an Tönen und Beziehungen: C—des—f—as (1—2—6—9), h—d—fis—G (12—3—7—8); gleich an Tönen aber verschieden in ihrer Beziehung zur Harmonie sind: h—C—E—G und h—C—fes—G (12—1—5—8 und 12—1—5—8), C—Es—G—as und C—dis—G—as (1—4—8—9 und 1—4—8—9), h—dis—E—as und h—Es—fes—as (12—4—5—9 und 12—4—5—9); es bleiben also in der activen und in der passiven Tonart nur 7 wirklich verschiedene activ-passive Vierklänge übrig. — Passive Vierklänge haben wir zwei gefunden: h—d—f—as und C—dis—fis—a (12—3—6—9 und 1—4—7—10); der erste kommt in der activen und in der passiven C-Tonart vor, der andere nur in der activen Tonart. — Andere Vierklänge, welche sich auf keine harmonische Bildung zurückführen lassen, haben wir in der activen Tonart: a) offen: 28, b) geschlossen: 103, c) gemischt: 102, zusammen 233; in der passiven Tonart: a) offen: 31, b) geschlossen: 101, gemischt: 56, zusammen 188. Von diesen 421 Vierklängen ist ein grosser Theil gleich an Tönen und Beziehungen oder gleich an Tönen und verschieden in den Beziehungen, so dass als wirklich verschiedene Accorde noch 287 in der activen und in der passiven Tonart übrig bleiben. — Wenn auf den ersten Anblick manche dieser Accorde unbrauchbar erscheinen, so zeigt sich bei genauer Erwägung, dass sie alle anwendbar sind und dass der grösste Theil derselben auch schon in Compositionen zur Anwendung gekommen ist. Nehmen wir als ein



Beispiel den Vierklang $h - C - des - dis$ ($12 - 1 - 2 - 4$), welcher unserer gewohnten Anschauung als ein Monstrum vorkommt. Dieser kann in der Lage $C - des' - h'' - dis''$ ($1 - 2' - 12'' - 4''$) von $C - C' - C'' - E''$ ($1 - 1' - 1'' - 5''$) aus recht gut gebracht und wieder dahin zurückgeführt werden, ohne dass er dem Ohr unverständlich erscheinen würde.

XXVII.

Die fünfstimmigen Accorde oder Fünfklänge.

Der Zusammenklang des Grundtones mit den vier Obertönen, welche mit ihm im Schwingungsverhältniss $1 : 3 : 5 : 7 : 9$ stehen, ist als eine harmonische Erscheinung aufzufassen. Wenn aber alle Töne als wirkliche Töne auftreten, so kann sich dieser Fünfklang noch viel weniger als Harmonie geltend machen, als der harmonische Vierklang. In der engsten harmonischen Gestalt haben die Töne das Schwingungsverhältniss $4 : 5 : 6 : 7 : 9$ und diese 5 Töne $C - E - G - B' - D'$ ($1 - 5 - 8 - 11' - 3'$) zeigen die merkwürdige Erscheinung, dass der Accord zugleich eine active und eine passive Bildung ist. Von C aus aufwärts zeigen sich die gleichen Intervalle, wie von D aus abwärts. Diese Vereinigung der beiden entgegengesetzten Arten harmonischer Bildung in einem Accord muss als die äusserste Grenze des Zusammenklings bezeichnet werden, welche vom Ohr noch im harmonischen Sinn verstanden werden kann. Alle andern accordlichen Bildungen werden vom Ohr nur als ein Zusammenklingen von harmonischen und melodischen Tönen aufgefasst.

Suchen wir die Beziehung des harmonischen Fünfklangs zur Tonart festzustellen, so finden wir, dass derselbe zur Tonart seines Grundtons noch entschiedener als eine Verneinung wirkt, als der active harmonische Vierklang. Auf dem Hauptton der activen C-Tonart



lässt sich der harmonische Fünfklang darstellen: $G-h'-d'-f'-a'$ ($8-12'-3'-6'-10'$). Er enthält ausser dem Hauptton und den melodischen Tönen des Grundtons und des charakteristischen Tones auch noch den oberen melodischen Ton des Haupttons. Dieser Ton bildet für die Fortschreitung zur Harmonie ein Hinderniss, dessen Nichtbeachtung auf jedes feinfühlige Ohr unangenehm wirkt. Der melodische Ton a will zu seinem harmonischen Ton fortschreiten, nach G , als dem Grundton des activen harmonischen Vierklangs, welchem wir eine bedingte harmonische Geltung zuerkennen mussten. Wird aber gleichzeitig mit dieser Fortschreitung des a nach G die harmonische Bedeutung des Tones G eine andere, wird G durch den Eintritt der Harmonie $C-E-G$ zum Hauptton, so empfindet dies ein feinfühliges Ohr als eine unschöne Täuschung der berechtigten Erwartung. Die Auflösung des harmonischen Fünfklangs auf dem Hauptton zur Harmonie hat etwas Gemeines und wirkt auf ein feinfühliges Ohr, wie ein rücksichtsloses Benehmen auf einen feinfühligem Menschen wirkt.

Eine Folge von mehreren harmonischen Fünfklangen ist uns nicht mehr verständlich. Eine melodische Umschreibung der Töne ist möglich; die beiden melodischen Töne der „None“ fallen mit den Leittönen des Grundtones und des charakteristischen Tones zusammen, wenn nicht Grundton und charakteristischer Ton selbst in der Bedeutung von melodischen Tönen zweiten Grades zur Anwendung kommen. Bei $C-E-G-B-D$ ist der untere melodische Ton von D cis , der obere es ; cis ist gleich mit des , dem oberen melodischen Ton von C , es ist gleich mit dis , dem unteren melodischen Ton von E . Es werden aber auch C und E als melodische Töne von D gebraucht und haben dann die Bedeutung von melodischen Tönen zweiten Grades, weil wir D als einen melodischen ersten Grades empfinden. Erfolgt aber



keine Rückkehr nach D von C oder E aus, dann versteht das Ohr diese Töne als harmonische Töne.

Ausser dem harmonischen Fünfklang auf dem Hauptton findet am häufigsten Anwendung der Fünfklang, welcher aus dem Grundton und den 4 melodischen Tönen der offenen Tonart besteht: C—h'—d'—f'—a' (1—11'—3'—6'—10') in der activen und C—h'—d'—f'—as' (1—12'—3'—6'—9') in der passiven C-Tonart; letzterer findet aber auch in der activen Tonart Anwendung; ferner ist der Hauptton der passiven Tonart mit deren 4 melodischen Tönen: G—h'—d'—f'—as' (8—12'—3'—6'—9') häufig im Gebrauch.


Da Fünfklänge an und für sich schon schwer verständlich sind, so ist bei ihrer Anwendung auf die Lage der Töne noch weit mehr Rücksicht zu nehmen, als bei den Dreiklängen und Vierklängen. Die harmonischen Töne müssen immer in tieferen Tonregionen liegen, als die melodischen Töne; sind keine harmonischen Töne da, so kommen die Leittöne abwärts in die tiefere Tonregion und die Leittöne aufwärts in eine höhere. — Abgeleitete Formen des harmonischen Fünfklanges werden vom Ohr nicht leicht mehr verstanden und finden so selten Anwendung, dass eine Benennung derselben überflüssig erscheint. Noch mehr überflüssig erscheint eine namentliche Aufzählung der 477 Fünfklänge der activen und passiven Tonarten, von welchen auch wieder ein grosser Theil gleich an Tönen und Beziehungen, andere nur gleich an Tönen, aber verschieden in ihren Beziehungen sind.

XXVIII.

Die sechs-, sieben-, acht- und neunstimmigen Accorde.

Da mit der Anzahl der Töne eines Accordes die Schwierigkeit der Auffassung wächst, so finden sechs- bis neunstimmige Accorde nur selten Anwendung.



Fanden wir bei den Fünfklingen noch eine Art, die sich aus Obertönen bildet, so hört bei den Sechsklingen diese wenigstens mögliche harmonische Auffassung auf. Der nächste Oberton, welcher hier in Betracht käme, bildet mit dem Grundton das Schwingungsverhältniss 1 : 11. Im temperirten oder gleichstufigen Tonsystem findet sich dieser Ton nicht; es sind auch die nächsten Töne um so viel zu tief oder zu hoch, dass das Ohr nicht mit der annähernden Reinheit zufrieden ist, wie es noch bei der „Septe“ der Fall ist. Wenn C als 1 angenommen ist, so liegt der Ton, der gleich 11 ist, mitten zwischen f''' und fis'''; der Unterschied zwischen den beiden Tönen, welche wir wirklich haben, und dem harmonischen Oberton beträgt also die Hälfte einer Tonstufe unseres 12stufigen Systems oder nach der jetzt üblichen Benennung einen Viertelston. Die Grenze der für das Ohr nicht empfindlichen Abweichung von dem  akustisch reinen Verhältniss ist dadurch weitaus überschritten. Unter den 14 Sechsklingen der activen und passiven C-Tonart findet die Verbindung des Grundtons und des Haupttons mit den 4 melodischen Tönen der Tonart am häufigsten Anwendung und zwar in den Lagen C—G—h'—d'—f'—a' und C—G—h'—d'—f'—as' (1—8—12'—3'—6'—10' und 1—8—12'—3'—6'—9'). — In beiden Tonarten finden wir im Ganzen 279 Sechsklänge, von denen eine grosse Anzahl gleich sind.

Siebenstimmige Accorde finden wir in jeder offenen Tonart nur einen; im Ganzen finden wir 117 Siebenklänge in beiden Tonarten, wovon ebenfalls eine grosse Anzahl gleich mit einander sind. Als das berühmteste Beispiel der Anwendung eines Siebenklangs sei der Anfang des Presto im letzten Satz der IX. Symphonie von Beethoven erwähnt, welches dem Eintritt der Singstimme unmittelbar vorher geht; mit den Tönen F—A—D treten gleichzeitig cis—e—g—b ein (mit (6—10—3 gleichzeitig 2—5—8—11).



Achtstimmige Accorde finden wir nur in den geschlossenen und gemischten Tonarten und zwar in beiden Tonarten 34.

Neunstimmige Accorde finden wir in jeder geschlossenen Tonart nur einen und noch einen weiteren in der gemischten activen Tonart. Wenn auch die Anwendung von Acht- und Neunklängen immer eine sehr seltene sein wird, so können sie doch in geeigneter Lage der Töne vom Ohr noch verstanden werden. Als

Beispiel genüge der neunstimmige Accord $\left\{ \begin{array}{l} C-E-G- \\ 1-5-8- \end{array} \right.$

$\left. \begin{array}{l} as' - des'' - f''' - dis'''' - fis'''' - h'''' \\ 9' - 2'' - 6'' - 4''' - 7''' - 12'''' \end{array} \right\}$, welcher von $\left\{ \begin{array}{l} C-E- \\ 1-5- \end{array} \right.$

$\left. \begin{array}{l} G-G'-C''-E''-E'''-G'''-C'''' \\ 8-8'-1''-5''-5'''-8'''-1'''' \end{array} \right\}$ aus genommen und

wieder dahin geführt, ganz wohl Anwendung finden kann



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

XXIX.

Melodische Töne zweiten Grades.

Wir haben in der activen Tonart 11, in der passiven Tonart 10 Töne als harmonische und melodische Töne ersten Grades anwendbar gefungen. In der activen C-Tonart war der Ton b oder ais (11), in der passiven C-Tonart die Töne a und b (10 und 11) ausgeschlossen. Diese Töne können nur als melodische Töne zweiten Grades in der Tonart Anwendung finden. Dieser Fall tritt ein, wenn ein consonirender Accord vorübergehend in harmonischer Bedeutung gebraucht wird und dann ähnlich wie die Harmonie selbst, die Anwendung aller melodischen Töne zulässt.

Wir finden den Ton b (11) als oberen melodischen Ton von a oder von as (10 oder 9), wenn der active oder der passive Dreiklang von f (6) im harmonischen Sinn gebraucht wird; ais (11) finden wir als untern melodischen Ton von h, wenn der active Dreiklang von



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

G (8) harmonisch gedacht wird. Den Ton a (10) finden wir in der passiven Tonart als untern melodischen Ton von h (12) im activen G- (8) Dreiklang oder auch als bb (10) als obern melodischen Ton von as (9) im passiven f- (6) Dreiklang.

Zum Unterschied von den melodischen Tönen ersten Grades wollen wir die melodischen Töne zweiten Grades durch wagerechte Striche unter den kleinen Buchstaben oder kleinen Zahlen bezeichnen: z. Beisp. C—f—b (1—6—11) oder ais—d—G (11—3—8). Je nach den Bestandtheilen der consonirenden Accorde, welche im harmonischen Sinn aufgefasst werden, können auch melodische Töne ersten Grades, ja selbst harmonische Töne vorübergehend die Bedeutung von melodischen Tönen zweiten Grades erhalten. Zu dem Accord h—d—G (12—3—8) tritt C als ein c (1 als 1), des und dis als cis und es (2 und 4 als 2 und 4), Es und E als es und e (4 und 5 als 4 und 5) auf. — Zu dem Accord C—f—a (1—6—10) treten E und G als e und g (5 und 8 als 5 und 8) als untere und obere melodische Töne von f; fis als ges (6 als 6), as als gis (9 als 9) treten ebenfalls als melodische Töne zweiten Grades auf. Diese Beispiele werden genügen, in betreffenden ähnlichen Fällen die Beziehungen der einzelnen Töne zur Tonart erkennen zu lassen.

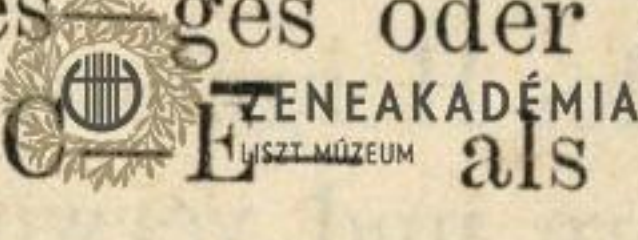
XXX.

Anwendung der melodischen Töne zweiten Grades zur Accordbildung. Melodische Töne dritten Grades.

Die melodischen Töne zweiten Grades können auch als Bestandtheile von Accorden vorkommen. Sind diese Accorde consonirend, so können sie bei vorübergehender harmonischer Bedeutung wieder melodische Töne neben sich haben, welche dann melodische Töne dritten Grades sind und durch zwei wagerechte Striche unter den Buch-



staben oder Ziffern bezeichnet werden. Der Accord $b—des—ges$ oder $ais—cis—fis$ (11—2—6 oder 11—2—6) kann a und ces oder gis und h (10 und 12) als melodische Töne dritten Grades neben sich haben. Der Accord $d—fis—a$ (3—7—10) in der passiven C-Tonart kann die Töne gis und b oder h (9 und 10 und 12) als als melodische Töne dritten Grades neben sich haben.

Die Beziehung von Accorden mit melodischen Tönen zweiten Grades zu der Tonart ist schwerer verständlich, als wenn nur melodische Töne ersten Grades vorkommen; solche Accorde können immer nur mittelbar zur Harmonie fortschreiten, sonst wird die Harmonie nicht als solche verstanden werden. $b—des—ges$ wird nach $a—C—f$ (11—2—7 nach 10—1—6), $ais—cis—fis$ nach $h—d—G$ (11—2—7 nach 12—3—8) fortschreiten müssen, wenn $C—E—G$ als Harmonie empfunden werden soll. Es kann auch der Accord $h—d—f$ (12—3—6) nach dem Accord $b—des—ges$ oder $ais—cis—fis$ folgen und das nachfolgende  als harmonische Töne zur Empfindung bringen.

Wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, dass Töne noch entferntern Verwandtschaftsgrades, als melodische Töne dritten Grades vorkommen, so dürfte doch mit diesen die Grenze der nothwendigen Bestimmungen erreicht sein. Die harmonischen Töne oder die melodischen Töne ersten Grades der Tonart, welche vorübergehend als melodische Töne zweiten oder dritten Grades aufgefasst werden müssen, werden immer wieder in ihre ursprüngliche Bedeutung zurückkehren, wenn sie als Bestandtheile nachfolgender Accorde auftreten. Würde dies nicht der Fall sein, so würde das Bewusstsein der Tonart bald gänzlich verloren gehen, man wäre in eine neue Tonart übergegangen, zu welcher eine leichter verständliche Beziehung vorhanden ist.



XXXI.

Schlussbemerkungen.

Mit der accordlichen Verwendung der melodischen Töne zweiten Grades sind für jede Tonart alle zwölf Töne unseres Tonsystems zugänglich gemacht. Wenn auch die melodische Anwendung der zwölf Töne in der Tonart schon länger von der musikalischen Theorie als berechtigt anerkannt oder wenigstens stillschweigend geduldet wurde, so ist mit der accordlichen Anwendung der zwölf Töne in einer Tonart das Gegentheil der Fall. Für die accordliche Satzbildung ist durch Anwendung aller zwölf Töne eine ungemeine Erweiterung ermöglicht, wie sie nach den hergebrachten Anschauungen nicht denkbar ist. Darum ist es nicht zu verwundern, wenn diejenigen Meister, welche in ihren Werken häufig von diesem Reichthum der Tonart Gebrauch machten, von den Wächtern des ~~dergebräuchlichen~~ (und ihnen deshalb Heiligen) als unklare und verworrene Geister, als verdammungswürdige Zerstörer der Kunstgesetze angesehen werden. Die Meister, welche hier in Betracht kommen, sind selbst im Bann einer andern Anschauung aufgewachsen und haben den Weg zu dem verschlossenen Schatz gefunden, weil sie ihr genialer künstlerischer Impuls dahin trieb. Getragen von wahrhaft künstlerischer Empfindung fanden sie in dem neuerschlossenen Kunstgebiet die richtigen Pfade zu neuen Accordverbindungen und erweiterten dadurch das Ausdrucksvermögen der Tonkunst sehr beträchtlich. Wenn von ihren Nachahmern mit den neuen Errungenschaften vielfach Missbrauch getrieben wurde, indem innerlich lebensunfähigen Geisteskindern ein möglichst buntes harmonisches Kleid umgehängt wurde, so trifft deshalb die Sache und die Meister, welche sie uns erworben haben, keine Schuld; die Sache bleibt gut und die Meister verdienen Dank und Anerkennung.



Möchten die vorliegenden Untersuchungen über das Wesen der Tonarten dazu beitragen, dass die Musik-Lehrenden den noch vielfach angefeindeten neueren Meistern die verdiente Beachtung und Anerkennung zu Theil werden lassen, so dass sie auf Grund der erkannten Berechtigung der neuen Ausdrucksmittel deren Anwendung bei ihrem Unterricht nicht als verdammmenswerth bezeichnen, sondern ihre Schüler so erziehen, dass diese fähig werden, von dem überaus reichen melodischen und accordlichen Material der Tonarten den rechten künstlerischen Gebrauch zu machen.

Der Verfasser hofft in nicht zu ferner Zeit seine hier entwickelten Anschauungen in einer für den Unterricht brauchbaren Gestalt der Oeffentlichkeit übergeben zu können und wird jede Anregung, welche ihm zur Berichtigung oder Vervollständigung dieser Untersuchungen von beliebiger Seite zukommt, dankbar annehmen und berücksichtigen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 461



Gedruckt bei W. Gesellius in Demmin.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M.

zenév. Főiskola

RA

Leltá

nov

hó

4

61

tsz. alatt.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

